

FELICIA GIURGIU

ÎN EMINESCIANUL
UNIVERS

FACLA

FELICIA GIURGIU

ÎN EMINESCIANUL
UNIVERS

Lui Semitru Drimă,
-cineva vegetator al lirhejului -
ce este sântereste,
există cete întrepărișol
Centenarul românesc

Octombrie 1988

Felicia Giurgiu



EDITURA FACLA
Timișoara, 1988

„Vom putea atunci spune că, redus la esențial, elementul „lăbirintic” al civilizațiilor antice este o „metaforă unificatoare” a elementului calculabil din cel incalculabil al lumii. Lunga spirală duce spre centru; ai astfel percepția nedefinită că numai drumul cel mai lung duce la perfecțiune.

În fapt, a înțelege acest semn și a intui semnificația sa profundă înseamnă a retrăi emoția primitivă care a prezidat la formarea sa și care își găsește în ea expresia.

Semnificația lăbirintului este dublă : Dacă coridoarele sale sinuoase evocă chinurile infernului, ele conduc în același timp spre locul în care se va săvîrși iluminarea (...)

Pe scurt, omul găsește în centrul tainei — fie templu, fie lăbirint, ceea ce vrea să găsească. Deseori, se găsește... pe sine însuși : „gnoti seautón”. Ultima cunoștință este aceea de sine, înțelegerea propriului eu, oglindit în propria conștiință. Iată motivația profundă a faptului că în fundul lăbirintului este aşezată deseori o oglindă, pentru că omul care s-a învîrtit timp îndelungat prin cotiturile drumului, ajungind în sfîrșit la ținta călătoriei sale, descoperă că ultimul mister al căutării sale, „Deus absconditus” sau monstrul, este el însuși”.

(PAOLO SANTARCANGELI, *Cartea lăbirinturilor, II*, București, Editura Meridiane, 1974).

DREPT FIR AL ARIADNEI . . .

... pe itinerariile de lectură străbătute de cititor

... pe itinerariile de lectură străbătute de cititor — nou Tezeu, în *labyrinthul eminescian*, spre un centru, ce se revelează a fi, rînd pe rînd, iubirea sau moartea, creația sau reveria, absolutul semantic, vor să servească rîndurile de față, în întîlnirea dintre un mare simbol al umanității și un mare scriitor.

Labirintul cretan, — înălțat de Daedalus la comanda lui Minos drept adăpost Minotaurului, construcție unde o dată intrat nu mai puteai găsi ieșirea, capcană în care a pătruns și Tezeu, ucigând, cu ajutorul Ariadnei, fiara, — a obsedat imaginația mitică a omenirii, dezvoltând, de-a lungul mileniilor, multiple semnificații.

Mai multe căi se deschid în fața celui care intră în labirint în dorința de a atinge centrul-revelație: nu parcursul linear își se oferă, ci rătăcirea haotică, șerpuirile dedalice, meandrele, ocolișurile, obstacolele exterioare, șovăielile interioare, revenirile și popasurile.

Căutările scriitorului, oscilațiile între poezie și proză, drumurile paralele, întîrzierile trasează o configurație dedalică itinerarului spre centrul personal absolut — lămură esențială a ființării eminesciene.

Din țesătura de imagini, urme, indicii și semne ale operei se constituie labirintica reprezentare cu simbolistica-i paradoxală.

În cosmosul stilistic eminescian, cu zeci de parcursuri și iradiații simbolice, am ales drept principal traseu expresiv — pe acela sugerind *sfidarea — ademenitoare — a labirintului*.

ÎN LABIRINTUL SILVATIC

„Aș vrea să văd acum natala mea
vîlcioară
Scăldată în cristalul pîrăului
de-argint,
Să văd ce eu atîta iubeam
odinioară :
A codrului tenebră, poetic labirint“

(Din străinătate)

Chiar dacă nu admitem că „sîntem făcuți din aceeași materie ca și visele noastre“, potrivit spusei shakespeariene, trebuie totuși să recunoaștem că profunzimile și substanța eminesciană se ţes din reverie. Pătrunzînd în lumea visurilor lui Eminescu, vom urma un prim traseu, cel începuind „a pădurilor poveste“ („mai frumoasă decît cea a lui Achil“)¹.

Fanatic al imaginației, creatorul a trăit stări de mit în înălțarea poetică a materialului oniric. Saturarea cu vis a realului, poetizarea lumii se petrec în numele și sub semnul unui adevarat cult al spațiului vegetal. Decor, cadru, metaforă și simbol — înalta poeticitate melodică a imaginilor răsună într-o tonalitate unică a reveriei.

În universul imaginar al poeziei eminesciene, constelația stilistică a pădurii este fundamentală. Are loc, în operă, transfigurarea, din perspectivă arhitecturală, a codrului. *Bolțile* groase și *murii* de frunze, *sălile* verzi sau verdea *boltitură*, *scările* de flori sau *podurile* de iederă, naltul *întuneric* sau spațiile *adînc-umbratice* insinuează sugestia arhitectonicii și des-ordinii labirintice. *Întrețeserea* ramurilor, *împletitura* crengilor și *mreaja* frunzelor, *încolăcirea* lianelor în jurul trunchiurilor și *legarea* arborelui de arbor realizează închiderea spațiului într-o pădure-capcană.

Labirintul vegetal susține, prin *tăria* boltii sale, *povara* stelelor și *roata de-aur moale* a soarelui, care îndoiește, în calea sa, vîrfurile verzi de codri. „Etanșeitatea“ construcției este subminată de „factorii agresori“ care deschid căi de comunicare cu adîncurile. Filtrajul — discret — al luminii este surprins, în planul expresiei, prin intermediul unor prepoziții semnificative :

lumina încearcă să pătrundă printre frunze, soarele pătrunde printre ramuri, stele tremură prin ramuri. Într-o perspectivă externă a percepției, luna răsare, se arată, se înalță, ieșe, se ridică din crengi sau codri, dintre brazi, peste arbori și alunecă, trece, tremură pe păduri, peste vîrfuri, pe codri. Cind bolta de verdeață se arcuiește deasupra făpturii receptoare, privirea se strecoară prin ramuri, iar cornul răsună dintre ramuri.

Autumnala distrugere a „firmamentului“ vegetal — ecran ce ascunde universul — permite deschiderea temporară a labirintului pe axa verticalității :

De cînd codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,
Iși deschide-a lui adîncuri, fața lunei să le bată,
Tristă-i firea ...

(Călin).

Cupola ocrotitoare a vegetalului adăpostește forfota ferină. În repertoriul imagistic animalier domină impresiile văzului : albul strălucitor al cailor, maiestatea și eleganța cerbilor amintind, prin rămurirea bogată a coarnelor, structura vegetalului. Sugestia arhaicității pădurosului este introdusă prin evocarea bourului și a zimbrilor. *Mersul* (cîrdului de cerbi), *goana* (cailor), *plutirea* (lebedelor), *zborul* (fluturelui, „navă aeriană“, și al păsărilor) sunt reprezentări dinamice caracteristice imaginariului silvatic (uneori, funcția decorativă este completată de „iradierea“ simbolică a unor imagini). Rareori, în inima codrilor, se infiltrează făpturi miraculoase : genii săgalnice, duhuri cu suflet „de miresme“.

Materia vegetală posedă puteri psihice : codrul *gîndește*, *rîde* sau *plînge*, *suspină* sau *tace*, *aiurează* într-un delir al visării sau se *înfioară* în fața frumuseții. Logosul pre-există oricărei infiltrări umane ; astfel, pădurea glăsuiește sibilinic prin șoaptele frunzelor ce-și comunică „misteruri“ într-un dialog cu ecou cosmic („Surîzînd, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri“). Înainte de a ajunge la sens, glasul codrilor — *de aur, de argint, de aramă* — a fost metalic răsunet de strune.

Proiecția lumii vegetale în zona rarefiată a „nubilosului“ dă naștere imaginii „pădurii de nori de-argint“, iar construcția efemer încheiată din substanță negurii creează impresia veșniciei codrine.

Lumi diferite stau față-n față, înfruntîndu-se sau interfeîndu-se (raporturile dintre ele sunt de contiguitate și opozitie, iar uneori de reversibilitate) : *pădure* — *castel*² (cetate sau orice

fel de construcție umană metonimic exprimată prin conceptul *salonului*), pădure — mînăstire, pădure — cîmpie, pădure — grădină.

Intruziunea principiului masculin (ce aparține spațiului pădurii sau sferei extramundane) în lumea castelului (ce ocrotește principiul feminin) se face prin forțarea convențiilor : intruși în ordinea socialului, Călin și Hyperion pătrund prin fereastră în *iatacul tăinuit* sau în *cămara fetei* :

Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie,
Acățat de pietre sure un voinic cu greu le suie ;
Așezînd genunchi și mînă cînd pe-un colț cînd pe alt colț
Au ajuns să rupă gratii ruginîte-a unei boltî
Și pe-a degetelor vîrfuri în ietacul tăinuit
Intră unde zidul negru într-un arc a-ncremenit

(Călin).

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Si ține-n mînă un toiac
Incununat cu trestii
(Luceafărul).

Geamul este ecranul separator (dublat, uneori, de *gratii*, *zăbrele*, *perdele*, *oblon*), dar, totodată, și breșa transparentă salvatoare existentă în adversitatea opacă a construcției ce încide făptura iubitei („Cînd degerînd atîtea dăți, / Eu mă uitam prin ramuri / Si aşteptam să te arăți / La geamuri,” *Adio*; „La geamul tău ce strălucea / Privii atît de des”, *Pe lîngă plopii fără soț*). Privirea încearcă să străbată înciderea arhitectonicului pînă în spațiul salonului. Exclus din „strîmtul cerc” social, îndrăgostitul se refugiază în lumea pădurii.

Intrarea imaginară în codru semnifică pătrundere în *labyrinthul visurilor*, rătăcire pe cărările întortocheate ale interiorității în căutarea făpturii dedalice a Sinelui, adîncire în abisul lăuntric într-o reverie plurisenzorială plasată sub semnul mi-thosului. Simțirea reverberează în registrul sacrului păgîn într-o semnificativă muzicalizare a impresiilor ce domină psihismul toropit de lucrarea onică. Inițierea în pădure înseamnă, de fapt, inițiere în propria personalitate, asumare a tenebrelor interioare, percepere a cadențelor enigmatice ale ultimei esențe — deci re-cunoașterea de sine.

Opacizarea candorii primordiale prin ieșirea simbolică din spațiul atemporal al copilăriei-pădure în cîmpul socializat al existenței³, pierderea capacitatei intelective a mesajului adîncu-riilor, voalarea interiorității (*O, rămîi*) trezesc dorința de recuperare a Sinelui în ecuația personalității, prin descoperirea luceafărului lăuntric în identitatea și transparența iubirii. De aceea, patetic răsună chemarea simbolică a iubitei în codru, pe un traseu de labirint pentru refacerea unor situații mitice, într-un elan al imaginației înălțat pe dimensiunea iluziei („Vino-n codru...“; „Vin' cu mine / Rătăcește pe cărări cu cotituri“; „Hai și noi la craiul, dragă (...) Rătăciți și singurei / Ne-om culca lîngă izvorul / Ce răsare sub un tei“). Fiindcă rătăcirea pe meandrele dedalic-păduratice, „bune conducătoare“ de afectivitate, și contaminarea emotivă, inducerea unei stări de dragoste în făptura dorită se dovedesc a fi doar eveniment mental, construcție onnică.

Pătrunderea imaginară în spațiul central al labirintului silvestru („în mijloc de codru-ajunse“; „la mijloc de codru des“; „la temei de codri deși“) este semnalată de întinderea orizontală a unei suprafete acvatice („lacul codrilor albastru“; „iată lacul“; „luminiș de lîngă baltă“; „un ochi voios de iaz“)⁴ sau de verticalitatea maiestuoasă a teiului „vechi și sfînt“ ce ocrotește, sub înflorirea-i bogată, susurul unui izvor.

Oglinda apei captează și reflectă imaginea dublului feminin, identic prin esență cu sinele astfel revelat în urma traseului inițiatric în dedalul interiorității („De-al tău chip el se pătrunde, / Ca oglinda îl alege“). Actualizând virtuțile divinatoare ale oglinzi magice (ce prinde, într-o magie catoptromantică, chipul celui mai frumos, *Miron și frumoasa fără corp*), acvaticul surprinde și proiecția dorinței într-o practică hidromantică :

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvînt al sfintei Miercuri ;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvînt al sfintei Vineri
(Crăiasa din povesti).

În strălucirea oglinzii nemîșcate a lacului fermecat, în încremenirea „de cristal“ a plăcii sale, mișcările fetei nu lasă dîre luminoase, apa nu rotește „în cuibar“, nu „se-ncreață“, „nu cercuiește“, fiindcă frumoasa, imaterială, e doar încorporare a dorinței de desăvîrșire din sufletul lui Miron.

După încercările celor șapte ani de rătăcire în lumea de aramă a codrilor, în centrul pădurii de argint, lîngă lacul ce consacră identitatea de profunzime a mirilor, se oficiază nunta zburătorului Călin și a „Călinei“ sale.

Gust al reveriei dezvăluie și pasivitatea abandonării în voia valurilor și a vîntului în lunecarea închipuită, realizînd volute ale hazardului, pe o întindere lichidă („Si să scap din mînă cîrma / Si lopețile să-mi scape“), doar iluminarea interioară provocată de invocarea iubitei contînd. Plutirea pe suprafața lacului în spațiul ocrotitor — și separator — al bărcii intr-un coextaz pacificator înseamnă comuniune afectivă, dar și aventure cognitivă — oglindire și recunoaștere de sine în ființa celuilalt, într-o consumare imaginară, contrariată de real. Cantonare „în hazard“ poate însemna plutirea prin iradiația semantică, contextuală a imaginii norilor — simbol al efemerului supus permanentei metamorfozări (luntrea poate fi făcută dintr-un nor ; norii sănt nave pe marea cerului). Orientarea spre poezie a reveriei este simbolizată prin „înhămarea“ lebedelor albe la luntre și îndrumarea acesteia pe unde — emblemă a energiei creațoare.

În veșnica noapte a labirintului silvatic curge „fluviul cîntării“ pînă ce, depășind spațiul dedalic, el ieșe în cîmpiiile solare (în adînc nerevelat de sine se află izvorul poeziei care ajunge la manifestare, la sens, doar prin lumina conștiinței). Intrarea în codru și atingerea centrului — oglindă acvatică — înseamnă astfel devenire poetică prin re-cunoaștere de sine.

În spațiul central se înalță, uneori, maiestatea teiului. Captiv al visării, eul poetic închipuie gesturi de tandrețe între iubită — zînă silvestră — și tei :

Teiul vechi un ram întins-a

Ea să poată să-l îndoae,

Ramul tînăr vînt să-și deie

Și de brațe-n sus s-o ieie,

Iară florile să ploaie

Peste dînsa

(Freamăt de codru).

Teiul se încarcă de valorile erosului, într-o reprezentare cu virtuți simbolice de identificare :

Si dacă de cu ziuă se-ntimplă să te văz
Desigur că la noapte un tei o să visez,
Iar dacă peste ziuă eu întâlnesc un tei
În somnu-mi toată neaptea te uiți în ochii mei
(*Si dacă de cu ziuă...*).

Dintre ramurile înflorite ale teiului răsună șoapta de adenire a sburătorului („ce bea scîntei / Și miros de flori de tei“) îspitind pe visătoarea Domniță (*Peste codri sta cetatea*).

Copac al destinului interior sustras accidentelor contingentei, teiul în floare înnobilează orice experiență. Lipsită de sprijin uman, Dochia sădește un tei, răminind, în umbra-i ocrotitoare, într-o stare de veșnică tinerețe (*Dochia și ursitoarele*).

Contaminarea de torsoarea vegetalului în adormirea — împreună — sub povara florilor de tei înseamnă regăsire a Sinelui în ființa Celuilalt, printr-o „imersiune“ în subconștient, într-o stare de „aromire“ a conștiinței, de suprimare a tuturor capacitațiilor umane, în afară de facultatea de a visa. Somnul în pădure, sub un tei, într-o atmosferă saturată de influxuri muzical-olfactive înseamnă, totodată, și prefigurarea simbolică a morții împreună, refacere, în plan poetic, a situației cuplului mitic — Philemon și Baucis, soții nedespărțiți nici de moarte și metamorfozați de Zeus în arbori (un stejar și un tei — simbol al unei tandre fidelități)⁵, insinuându-se astfel sugestia că, pentru poetul îndrăgostit, cea mai adâncă durere posibilă este aceea conținută în blestemul zmeului — „de-a nu muri deodată“ cu făptura iubită.

Pătrunderea în codru și situarea poetică a cuplului Cătălina — Cătălin sub „șirul lung de mîndri tei“ înalță, în planul simbolicului, jocul ademenitor-șagalnic al începutului, conferindu-i profunzimea simțirii autentice, unicizate și înnobilate de reverie :

Căci ești iubirea mea dentii
Și visul meu din urmă.

Variația chemării refrenice adresate Luceafărului („Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează“ ; „Pătrunde-n codru și în gînd / Norocu-mi luminează“) denotă opțiunea destinică a Cătălinei pentru dublul său — pajul care nu rîvnește stăpînirea împărăției —, după cum nici fata de împărat nu a tînjit după imperiul astral sau cel neptunic, ci acceptă mediocritatea unei

existențe terestre aflate sub semnul erosului, ființarea în codru semnificind aflare a sinelui. Din această perspectivă, adagiul hyperionic în dialogul „intermundan“ nu exprimă amărăciunea decepției, ci cuprinde lucida corectare a unei erori esențiale : credința de a se putea oglindi și regăsi — El, stea nepereche, într-o făptură umană, dorința de a recunoaște în Cătălina dublul său feminin.

Făt-Frumos, prinț, crăiasă din povești, fată de împărat — proiecțiile obsedante ale Sinelui și ale „dublului“ feminin realizează simbolul dominant al unei umanități superioare prin frumusețe și simțire, hărăzite excepționalului de ordin interior, destinul implinindu-se nu în lumea fenomenalului, ci în spațiul esențial al imaginariului. Decăderea din rang, renunțarea la prerogativele nașterii înseamnă „înghețare“ a promisiunii inițiale, anulare a unei incompatibilități fundamentale ; astfel, Cătălina se dovedește a fi doar „oglindire“ a pajului și nu reflex al imperialei lumini luciferine.

Receptarea amplificatoare a despodobirii arborilor este redată, în spațiul poetic, printr-o formulă stilistică de analogizare : *ploaia florilor, omătul trandafiriu* al unei înfloriri bogate, *troienele de ninsoare florală*. În valea „aducerei aminte“, sub bogata scuturare a florilor de tei, Florin, feciorul de împărat, retrăiește, întins „leneș, jos pe iarba moale“, trecutul neatins de suflarea patimii, într-o paradoxală răsturnare a valorilor („tot ce-a dorit să pare-ătunci că-s spume“), influxurile olfactive parализându-i voința : „*Și mai că-i vine să nu se mai scoale*“ (*Fata-n grădina de aur*). Excesiva scuturare a florilor de tei — semn premonitoriu al sfîrșitului — așterne troiene în fața reginei dünărene, peste fire iubită de Arald, sau însoțește mișcarea ritmică a copacului funerar — chiparosul, insuflind în vraja extatică ce îi domină pe Tomiris și Sarmis în plutirea spre „limanul“ fericii, unda neliniștită a prevestirii :

Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt
Spre marea-ntunecată se scutură de vînt
(Sarmis).

Vibratilitatea muzical-olfactivă a atmosferei nocturne favorizează deschiderea spre mirific într-o dulce reverie ce metamorfozează peisajul silvestru. Teiul vechi se deschide, eliberînd făptura de basm a Doritei :

Alături teiul vechi mi se deschise :
 Din el ieși o tînără crăiasă,
 Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise,
 Cu fruntea ei într-o maramă deasă,
 Cu ochii mari, cu gura-abia închisă,
 Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă,
 Călcind pe vîrful micului picior,
 Veni alături, mă privi cu dor

(Fiind băiet păduri cutreieram).

În universul eminescian, sacrul tei adăpostește, ca în antichitatea păgână, făpturi zeiești. Precum sculptorul intuit-a în frustul bloc marmoreu mirajul unei forme statuare, poetul și deslușit în scoarța opacă a copacului o întrupare de legendă. Visul modifică contururile suprafeței fenomenului într-o transfigurare onerică, surprinzând miezul esențial al profunzimii. Dincolo de opacitatea trunchiului se stră-vede, în transparentă miraculoasă a dublului, oglindit propriul destin.

Ivită în lumină sub semnul enigmaticului matern, Blanca — ființă candidă a castelului — alege nu recluziunea mînăstirii, ci libertatea pădurii. Într-o trăire empatetică (în contrast cu opacitatea și asprimea paternă), natura-mamă favorizează fixarea asupra frumosului necunoscut, a dorului, pînă atunci, „fără de nume“ al fetei, prin lucrarea seductivă a elementelor sale — miroasele *îmbătătoare*, murmurul *blind*, *duios* al apelor, *blinda* lumină selenară. Seducția naturii este amplificată de fascinația cîntării („cînt-un corn cu-nduioșare“) și a graiului („și grăi cu grai de jele“) ce acționează precum energii captative ale erosului.

În centrul labirintului silvatic, Blanca își întilnește dublul ivit din captivitatea teiului. Nu Hristos în „schitul vechi și sfînt“ îi va fi mire, ci divinitatea silvestră, sălășluind în trunchiul „vechi și sfînt“ al copacului.

Arbore-matrice, teiul eminescian se opune gorunului-sicru al lui Blaga sau, poate, îi înglobează semnificația, într-o viziune poetică în care deschiderea trunchiului poate însemna și absorbirea făpturii și proiecției de vis a frumoasei Blanca, cea născută din iubire „fără de lege“ (dar în „legea“ codrului). Pierdută va rămîne Blanca în labirintul codrilor, doar calul ei alb, solar, reîntorcîndu-se, în lumea castelului. Lui i-a luat locul animalul chtonian, calul cel negru, ivit din adîncurile tenebroase ale interiorității. Iubitoare a vînătorii, va ajunge ea *pradă* a vi-

sului, prinsă în capcana pădurii, într-o semnificativă intervertere a rolurilor.

Titlurile poeziielor (*Făt-Frumos din tei, Povestea teiului*) plasează accentul poetic pe dublul masculin — proiecție imaginară a inocentei Blanca, chip al destinului „cioplit” în tei. Ordinii sociale simbolizate de castel i se opun constrângerea *nesigurească* a mînăstirii, pe de o parte, și libertatea *naturală* a pădurii, pe de alta. Constrângerea Supra-Eului și convenția Eu-lui sint înfrînte prin căutarea și aflarea Sinelui. Astfel, opțiunea fetei născute „din nevrednică iubire” înseamnă destin interior eliberat din arcanele exteriorității.

Emanăția fatală a teiului — sălaș vegetal al ursitoarelor, poate fi și revelație a somnului, într-un vis „împărtășit” (Dochia și pruncul au același vis într-o ambiguă tensionare real-fantastic) :

Teiul mindru se deschide
Ies trei zine ca pe poartă,
Cîte-o stea în frunte poartă ;
Peste vîrfuri trec scîntei,
Intră zinele în tei.
Muma doarme, pruncul rîde,
Copacul se reinchide

(*Ursitorile*).

Teiul lăuntric este înlocuit, în moarte, de umbrirea *teiului sfînt* — strajă a mormântului, sădit de mîinile reci și stropit de lacrimile din ochii-cer ai iubitei :

Cînd voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plîngi ;
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi ;
Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu ...
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu

(*O, mamă...*).

Dacă teiul este copacul individual, stejarul este arborele național (*Axis mundi*), într-o mitologie colectivă ⁶. Perceperea simultană a „timpurilor” unui obiect conduce spre intuirea manifestatului în virtual și a virtualului în manifestat ; astfel, puterea germinativă a vegetalului, comprimată în semințe și sîmburi, este intuită și în realizarea ei :

In simburul de ghindă
 E un stejar. Cum dinsul din proprii rădăcine,
 Din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur
 Iși crește trunchiul aspru — așa poporul meu,
 În tine-ți e puterea-ți, nălțarea-ți și pielerea-ți ;

Iar stejarul
 Poporului meu tare ridică și-azi în vînturi
 Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză
 (Andrei Mureșanu).

Intr-o viziune fantastică, metamorfozarea vegetală a unei vechi cetăți prin puterea unei vraje a transformat stilpii construcției în trunchiuri ce ascund frumusețea împărătesei și a copilelor sale :

Codrul — înaintea vraiei — o cetate fu frumoasă.
 A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stilpi sunt trunchiuri groase,
 A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat

(*Memento mori*).

Ruperea vraiei prin ritualul îndeplinit de cerboaicile albe sau prin sunetul cornului prilejuiește miracolul deschiderii arborilor :

Și în mijlocul pădurii ocolește stejarul mare
 Pîn' din el o-mpărăteasă ieșe albă, zimbitoare,
 Pe-umăr gol doniță albă — stemă-n părul aurit
 (Memento mori).

Căci copac după copac
 Toți deodată se desfac.
 Din stejar cu frunza deasă
 Ieșe-o mîndră-mpărăteasă
 (Mușatin și codrul).

Cetatea transformată în codru semnifică încrîngerea socialului de natură, în planul unei mitologii colective.

Așadar, relația *codru — cetate* este reversibilă, codrul, prin structura sa, dezvăluind o arhitectonică dedalică, iar cetatea metamorfozîndu-se în codru.

Arborele poate simboliza și apoteoza existenței. Copacul răsărit din inima sultanului în vis și cuprinzînd în umbra sa nemarginile lumii — profetie a dominației universale — se dovedește a fi însă un simbol ambiguu, valabil într-o strictă temporizare, accentul semantic al întregului poem fiind plasat pe ideea prăbușirii imperiului promis. Din această perspectivă, vi-

sul „neterminat“ al sultanului amintește de cel — complet — al lui Nabucodonosor — prevestire a viitoarei măririi și decăderi prin apogeul și doborârea unui arbore. Și întregul univers este întruchipat printr-un arbore („al lumii arbor mîndru“) supus acțiunii devoratoare a vremii (*Vreme și iubire*).

Semn al efemerului cuibărit în inima eternului, vegetalul exprimă și cantonarea umană într-un permanent provizorat. Un sentiment al agonicului comunică simbolismul frunzei desprinse de ramură și atrase în virtejul eolian sau acvatic. Meandrele de-dalice descrise în plutirea supusă capriciilor hazardului realizează expresia paroxismului atins de sentimentul pasiv al existenței. Abandonul extatic în voia puterilor invadatoare ale emotivității, disoluția volitivă produc anihilarea personalității, exprimată metaforic prin imaginea *frunzei* („Ce sunt eu azi ? O frunză, o nimică, / Și-mi pare că am fost un împărat“). Dar nu numai efemerul uman, ci și cosmicitatea caducă este simbolizată prin spulberul frunzelor („Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit“).

Și relația *codru-grădină* este reversibilă : codrul devine grădină prin suveranitatea principiului feminin ordonator care metamorfozează haosul silvatic în cosmos estetic (*Tat twam asi*) sau grădina devine codru prin „urișenia“ proporțiilor florale. Aspectul al decorativismului liric și nu element al simbolisticii îl constituie imaginile „militare“ : *oștirile* de flori, paltinii ce se-nșiră ca o oaste (ideea „agresivității“ virtuale, în plan estetic, a vegetalului, este conținută doar în „haloul“ difuz al imaginilor).

„Însemnul“ vegetal are valoare simbolică în ordinea cromaticului, a efectelor produse și a naturii sale : roșul de jăratic al florilor ce încoronează fruntea crăiesei-ispită sau albastrul floral ce diafanizează aspirația erotică, florile adinc-adormitoare ale macului purtat în lumea morților și de Regele Somn sau cununile lipsite de eflorescență ale călugărului și bătrînului crai al mărilor (impletitura de fag și cununa de trestii).

În procesul imaginar, operația de analogizare uman-floral denotă gustul gracilității suave și fragile („Atât de fragedă, te-asameni / Cu floarea albă de cireș“ ; „O, fragedă ființă ca floarea de cireș“). Amortirea hibernală a simțirii într-un univers înghețat este torpilată de efluviile calde ale femininului „eflorescent“ :

Ca iarna cea eternă a nordului polar
Se-ntinde amortirea în sufletu-mi amar,

Nimic nu luminează astei pustietăți,
 Doar sloiurile par ca ruine de cetăți
 Plutind de asprul viscol al morții cei de veci...
 Tu ramură-nflorită... pe visul meu te pleci
(Apari să dai lumină).

Receptacol pasiv al eresului „inspiratoarei“, poemul devine *ofrandă florală* încchinată ei.

Devorat de dorul unei flori — „a-nțelepciunii și a frumuseții floare“, poetul cu inima „ceruri-doritoare“ ajunge în preajma Șeherezadei — legendara învingătoare a destinului și a morții prin vraja basmului, iluminând și înseninîndu-și gîndirea și aflînd, în ochii ei, „răsfrîntă“, imaginea sa :

Și ochii ei izvoară de mistere,
 Mari și adînci tăiați-s ca migdala
(În căutarea Șeherezadei).

Este acesta reversul simbolic, în plan fizic (semnificant), al căutării și aflării sinelui (al semnificației), în identitatea și transparența iubirii, drum spre înțelegere și poezie.

Prin multitudinea formelor sale, vegetalul, captant al energiei solare și pămîntene, exprimă o manifestare plenară a existentului.

Nu o pădure rece, devoratoare și străină e evocată în universul poetic eminescian, ci o entitate interioară, promisiune a unui drum inițiatic la capătul căruia, în centrul labirintului lăuntric, în oglinda iubirii, se înfiripează, înflorește — și triumfă — ființa seducătoare a Poeziei.

Și chiar dacă pentru Poet nu a ieșit din trunchi de tei Pre-Frumoasa, și doar pentru a-i mistui făptura s-a deschis arborele, încolăcirile vegetale ale plantei credincioase l-au urmat, imaginar, — în solitudinea morții — îmbrățișîndu-l :

Cum n-oi mai fi prieag
 De-atunci înainte,
 M-or troieni cu drag
 Aduceri aminte.

Ce n-or ști că privesc
 O lume de patemi,
 Pe cînd liane cresc
 Pe singurătate-mi
(De-oi adormi...)

FIGURI LABIRINTICE

„Adesea ea se prefăcea că se supără și se ascundeau prin tufișele labirinticei grădini“

(*Umbra mea*).

„Părea c-o mie de glasuri răspund la esclamarea lui, simțeai că ești într-un labirint de suterane la care aceasta era numai tinda...“

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Numeroase sunt imaginile eminesciene care reverberează — simbolic — în zona dedalicului. Amenințătoare sau ademenitoare, se înalță din adîncurile inconștientului umbra labirintului — structură enigmatică, centru, capcană, destin.

Alături de figurile labirintice, situate sub semnul centru lui inițiatic — *insula, grădina, subterana*, se înscriu reprezentările imagistice, acorduri „în surdină“ în orchestrația dedalică (*mreajă, păinjeniș, tort, fir, ghem* și a.).

Nucleu al discursului narativ, semnificant central, *insula* este evocată, succesiv, de trei ori, în nuvela *Cezara*¹, din perspectivele celor trei personaje-cheie : Euthanasius, Ieronim și Cezara, în trei ipostaze, esențial-identice prin plasarea lor sub semnul simțurilor, dar diferit modulate afectiv : descriere extatic-explicativă, contemplare uimită apoi familiară, trăire exaltată.

În celebra scrisoare, Euthanasius afirmă structura centrată a universului său, succesiunea nucleelor tot mai esențializate : *insulă — vale — lac — insulă* (cuvintele ce exprimă ideea de

centralitate esențială fiind *inima insulei, în mijlocul văii, în mijlocul lacului*, prin termenul final realizându-se „închiderea“ vizunii, într-o geometrie dedalică concentrică : *insulă-n insulă*.

Valea este ocrotită de *zidul stîncilor urieșești* care se înalță ca niște *păzitori negri*, închizind, atât pe orizontală (valea e „înconjurată din toate părțile“ ; „De jur-împrejur“ stau stîncile), cât și pe verticală (înălțimea stîncilor îngustează orizontul devenit doar „o bucată de cer“) spațiul insular. O singură breșă există în aparentă opacitate stearpă, permîșind intrarea în locul „oprit“ : „o stîncă mișcătoare la gura unei peșteri“.

Energii captative acționează pentru a-i atrage pe Ieronim și Cezara în corridorul labirintic spre insula-capcană : susurul (Ieronim) și strălucirea pîrîiașului (Cezara) ce izvorăște din peșteră, răcoarea binefăcătoare după arșița solară (Ieronim). Prin pasivul „stîncile erau zidite“, prezent în gîndul lui Ieronim, se insinuează sugestia manifestării unei virtuale voințe constructive. Descripția ocupă o pagină întreagă a scrisorii lui Euthanasius, Ieronim percepă, dintr-o privire, organizarea spațială a insulei, Cezara resimte profund farmecul ei, nesenzind nici un detaliu arhitectural.

Vizualitatea ocupă locul fundamental în evocarea lui Euthanasius, într-o viziune „sistematică“ asupra topicii pe axa orizontalității și a straturilor succesive — vegetal („pătură afinată de lume vegetală“), animal („o lume întreagă de animale împlu o regiune anumită de cer“), aerian („deasupra vezi tremurînd lumina soarelui“), într-o secțiune verticală.

Muzicalizarea peisajului centrat are loc prin imaginea „sonoră“ a celor patru izvoare care „ropotesc“, „se sfădesc“, „murmură“ toată ziua și toată noaptea. Reprezentarea dinamică creată prin intermediul verbelor, majoritatea într-o formă gerunzială ce conferă un caracter rimat și ritmat fragmentului : *mișcîndu-se, șerpuind, aruncîndu-se, repezîndu-se, se-nvîrtesc, s-adîncesc*, sugerează pateticul contopirii celor două principii — masculin, activ, al izvoarelor și feminin, pasiv, al lacului. Asupra celor doi tineri acționează și puterile seductive ale caloricului și olfacției („o căldură, un miros voluptos“, „un miros adormitor de iarbă“ — Ieronim ; „îmbătată de mirosul florilor“, „iarba caldă și mirositoare“ — Cezara), în Cezara fiind trezită și tactilitatea într-un torrent al senzațiilor agresoare.

Efectul produs de vraja locului asupra eroului se apropie de forma de manifestare a stuporii — el este *incremenit* de frumusețea priveliștii, *uimit*, *minunîndu-se* la fiecare pas. Înconjurat de albine, cu capul acoperit de fluturi ca de o cunună de flori, Ieronim se încadrează, osmotic, în mediul insular : ziua umblă „ca o căprioară“, prin tufișuri și ierburi, iar noaptea se adîncește în somn „atât de tare și fericit“, trăind în el „ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință“. Îngrijind de straturile grădinii și de stupi, el preia — întru totul — locul și îndeletnicirile lui Euthanasius.

Cezara reacționează activ în fața *panoramei cerești* ce i se deschide înaintea ochilor — exclamă, fugă prin dumbrava de portocali, gonită de fluturi și albine, înloată în apa limpede a lacului, se teme cînd nu găsește nici o ieșire, visează și dorește împlinirea prin iubire. Puterile nocturnului — selenarul, astralul — contribuie la suprasaturarea atmosferei cu vrajă. Contaminată de încintarea acelei „aromate nopți de vară“, Cezara resimte profund nevoia de comuniune, setea după perechea primordială.

Definirea insulei ca *rai pămîntesc* apăruse deja în scrisoarea lui Euthanasius („rai pămîntesc ascuns încît suflet de om nu poate ști“). În viziunea lui Ieronim, recunoașterea aceasta apare de trei ori, el devenind „noul și tînărul împărat al raiului“. Prin situarea Cezarei față de locul fascinator — „îi părea că-i Eva-n paradis, singură cu durerea ei“ (identificarea insulă-rai apare, de data aceasta, de patru ori) — se produce o fisură în armonia universală, o tensionare, soluționată prin întîlnirea finală cu Ieronim.

Loc de întîlnire al celor doi îndrăgostiți, insula se reveleză, însă, și fi, prin funcționalitatea ei, nu rai (din care ești alungat) ci anti-rai, capcană labirintică, din care, o dată intrat, nu mai poți ieși². Semne prevestind caracterul dedalic al acestui loc magic apăruseră încă de la sosirea Cezarei pe insulă : „era nebună, ca un copil rătăcit într-o grădină fermecată de basme“ ; „se-ntoarse pe calea pe care venise, dar care fu spaima ei cînd nu văzu *nici o ieșire*“ ; „cu gîndul că s-a rătăcit își mai primblă ochii de jur-împrejur . . . *nicăiri o ieșire . . .*“ Într-un plan adînc al sensului, și plantele care pun „lațuri înflorite picioarelor“ — element de descripție, se integrează tot între mijloacele captăriunii. Apa ce *rotește* în jurul picioarelor Cezarei, cînd ea trece

lacul pe cărarea de prund, spre dumbrava din insulă, reprezintă tot o figură labirintică.

Conștient sau inconștient, eroii, sub impulsul unei forțe necunoscute, străbat itinerarul spre *centrul* insulei. Energia insulară se dovedește astfel a fi de esență labirintică, centripetală și nu paradisiacă, centrifugală.

Străbaterea centrelor succesive, purificarea de anecdotică hazardului în informalul și infinita potențialitate a apei înseamnă dezgхиocare a miezului Esențial din coaja Evenimentului, drum inițiatic spre Sinele primordial, revelare a identității — de profunzime — cu celălalt, într-un model labirintiform al personalității.

Un prim acord al orchestrației labirintice apare, la începutul nuvelei, în descrierea mănăstirii. În centrul curții se află un iaz (așa cum în centrul insulei se află un lac), cu malurile „sălbătice de fel de fel de buruieni“. Lacul insular pare „negru de oglindirea stufului, ierbăriei, răchitelor din jurul lui“. Printre buruienele din jurul iazului mănăstirii se află măzărichea care-și țese păturile ei de flori asupra întregii vegetații, pe care o sugrumă cu încilciturile ramurilor. Schema sensibilă a țeserii, implicând rețelele de linii ce se întretaie, este tot de esență dedalică.

Dintre *gratiile* negre de la greamuri, doar una este întrețesută cu iederă — cea de la fereastra lui Ieronim, în dosul *mrejei* de frunze întunecoase, zărindu-se, în glastre, trandafiri albi. Laitmotivul labirintic revine în fragmentul ce descrie noaptea, cînd, în grădina palatului Bianchi, văzînd-o pe Cezara, poleită de lumina selenară, „dulce și voluptuoasă“, Ieronim se îndrăgostește de ea (aici și acum, nu pe insulă, cum consideră Mircea Eliade³) : „Ea s-apropia încet prin aleale străbătute de seninul nopții, pe cărările zugrăvite cu umbrele *mrejelor de frunză*“. Motivul *mrejăi* este prezent avînd funcționalitate în plan iconic, dar și ca un acord, în surdină, al temei dedalice. Ultima apariție a motivului însoteste întîlnirea celor doi tineri pe insulă, întîlnire aureolată de speranță, dar încețoșată, la început, de vălul incertitudinii și de bănuiala unei capcane a închipuirii : „Deodată ea văzu prin arbori o figură de om... gîndeа că-i o închipuire a ei, proiectată pe mrejele de frunze...“

O evoluție spiralată cunoaște motivul grădinii, prin reprezentările sale succesive :

grădina mănăstirii unde stătea Ieronim ;

grădina palatului Bianchi unde Ieronim dobîndește conștiința sentimentului său ;

frumoasa și prăvălatica grădină a mănăstirii în care Cezara se regăsește ;

grădina „închisă ca o odaie“ de pe insulă, ce îi unește pe cei doi tineri.

Cezara privește ore întregi, precum Cătălina, de la fereastra chiliei sale, „înmirea undelor depărtate ce se pierdeau în orizont“ sau, ca o prefigurare a rătăcirii sale pe insulă, ea se pierde prin aleale umbroase ale grădinii care-și „înrădăcinase hătișurile și arborii pînă lîngă tărm“. O vegetație luxuriantă invadează toate aceste grădini. Ieșirea din grădină echivalează cu despărțirea tinerilor. În grădina palatului Bianchi, Cezara îl duce pe Ieronim „pîn la un hătiș și-l împinse afară“.

În *Avatarii faraonului Tlă*, în mijlocul lacului ce se adâncește în fundul piramidei sure, în Egipt, se află tot o insulă acoperită de o dumbravă. Ca și Cezara și Ieronim, și Tlă parcurge traseul spre centrul insulei, dar semnificația căutării sale este diferită. În mijlocul insulei-grădină cu „boschete verzi și flori înalte, cu cărările acoperite cu „nisip de argint“, pe un piedestal scund, stau două sicriuri. Drumul faraonului, coborîrea scărilor „ca și cînd s-ar fi coborît în fundul unei mine“, trecerea lui pe podișul de prund spre centrul insulei reprezintă un itinerar al morții.

Spre deosebire de insula lui Euthanasius, insula subterană — ca negativul unui clișeu (florile din această grădină sunt *pălige*, mișcările Regelui nasc cercuri *murbunde* pe suprafața apei), îi unește pe cei doi îndrăgostiți — Rodope și Tlă — în întunericul morții. Dacă „grădinile pendente“ ale Egiptului, reprezentînd „scări urieșești“ spre soare, au, în oglinda Nilului, doar existența aparentă a reflectatului, grădina din lumea subterană a piramidei, ce transcende limitele umanului, reprezintă domeniul non-sau anti-realului.

În *Geniu pustiu*, deznădăjduit după moartea mamei, Toma Nour, copil, viscază, în cimitir, „o grădină frumoasă deasupra stelelor“. În centrul acestei grădini, în care copacii au „foi de nestemate“ și flori „de lumină“, iar printre crengile lor strălucesc, în loc de mere, mii de „stele de foc“, se află masa celor care au murit.

În alt anotimp al existenței, aflind de necredința mult-iubitei Poesis, într-o sălbatică dorință de extincție, eroul adoarme, visând că a murit. Moartea echivalează cu trezirea într-o lume mirifică de aur și de argint. În ea rătucește (sugestie a meandrelor dedalice) pînă ce ajunge la rîul cu undele de argint, în mijlocul căruia se află o insulă acoperită cu păduri și grădini. În mijlocul insulei se află o biserică de aur. Ajuns pe insulă cu o barcă de aur, intră în biserică din care răsunau cîntece mortuare și privește la umbrele palide ce se întreaptă spre mijlocul ei. Si acum, atingerea centrului insular înseamnă inițiere, de data aceasta onorică, în moarte.

Auritele *gratii* ale visului (din nou o schemă labirintică) se deschid iarăși în fața lui Toma Nour după trăirea scenei de coșmar din Transilvania, îngăduindu-i intrarea în poeticele și „etern junele“ lui grădini. Aceste grădini, de o frumusețe edenică, cu raze de diamante și stînci de smirnă, impregnate cu mirosul adormitor al ambrei, sunt organizate pe verticală, asemenea grădinilor „pendente“ ale Semiramidei, ultima treaptă fiind unită cu cerul. Printr-o breșă a firmamentului se întrevede macrostructura asemănătoare unui imperiu de aur : „Aerul tot era lumină de aur, totul era lumină de aur, amestecat în gemitul lin și curat al arpelor de argint în mîinile unor ingeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acel imperiu de aur“. Toma Nour recunoaște într-o făptură angelică trăsăturile fetei ucise. În felul acesta, lumea celestă — din aur și argint — i se dezvăluie drept împărătie a morții.

În creația poetică, o călătorie onorică, pe cursul unui rîu spre insula în mijlocul căreia se înalță — sumbru — domul regal, îndoliat de întuneric și cîntece mortuare, se dovedește a fi un traseu funerar, prin identificarea finală cu regele mort :

Prin tristul zgromot se arată,
Încet, sub vîl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mâna-i albă —
În albă mantie de domn.

Si ochii mei in cap îngheață,
Si spaima-mi sacă glasul meu.
Eu fi rup vălul de pe față ...
Tresar — incremenesc, sunt eu
(Vis).

Si „umbroasele“ și „bălsămatele“ grădini ale lunii au structură dedalică. Determinarea esențială a grădinii selenare este exprimată direct, nu numai implicată în construcțiile descriptive : „Adesea ea se prefăcea că se supără și se ascundea prin tufișele labirinticei grădini“ (*Umbra mea*).

Mirajul labirintic se deschide — capcană — și în fața celui care străbate spațialitatea deschisă a cîmpiei : „Dar abia isprăvise jumătatea drumului și *drumuri multe veneau în cruce* și ori încotro se-ntorcea nu vedea în zare decît ponor, ponor pustiu și sur îl înconjura și *nici nu mai știa încotro s-o apuce*“ ... „Astfel a mers întruna fără popas, obosit, pe un plai ce *părea a nu mai avea sfîrșit*“ (*Iconostas și fragmentarium*) ⁴.

Labirintul natural se prelungeste cu cel artificial, în care un volum arhitectonic redus înglobează traseuri lungi și complexe. Structura labirintică a unui vechi castel i se dezvăluie cavalerului rătăcit în noaptea fără lună și ademenit, în întunericul deplin, de chemarea tremurătoare a flăcării „cît un simbure de mac“ — paradoxal fir al Ariadnei, ce îl conduce prin construcția în ruină spre un centru enigmatic. După urcarea scărilor cochili-form-spiralate și străbaterea coridoarelor întortocheate, la sfîrșitul galeriei, cavalerul intră într-o sală în centrul căreia, pe un catafalc, se află un sicriu.

Numeroase sunt detaliile privind arhitectonica zidirii, redate prin imagini ce converg spre crearea reprezentării dedalice ⁵ :

o scară încolăcită
asemenea coajei
unei culbeci

un corridor larg și lung

suișul unei alte scări ; scara
scundă, încolăcită, strimtă
era plină de năruituri și
găuri. Treptele erau tot
înguste și mai

ingus-
 te
 un corridor
 intortocheat și în unghiuri,
 abia
 destul de
 larg
 pentru ca un om să poată trece cu mîinile
 prin
 el

Coridorul boltit se deschide deodată
 într-o galerie mare și spațioasă ;
 se arată o sală mare și largă în a cărei adâncime era
 un sicriu

înălțat pe un catafalc și de jur împrejur ardeau în
 sfeșnice nalte făclii de ceară albă.

Axa orizontală și cea verticală, spirala și parcursul angular se întrelapă și completează în trasarea schemei dedalice a castelului ⁶. Obstacole și forțe opuse enigmaticei luminițe conducătoare vor să opreasă înaintarea cavalerului în castel : mîna, de o răceală mortuară, ce încearcă să-l împiedice de a urca și a doua scară, grilajul de fier de la capătul ei, pe care îl doboară cu o lovitură de picior, ușa mare de la sfîrșitul galeriei pe care o deschide cu o cheie scăpată de omul sinistru, în armură de fier, întîlnit în galerie, „statuile urieșești“ din marmură neagră, în costum de maur, ce se repede — însuflețite — cu săbiile spre el, în ultima sală.

Sonorități stranii înflorează solitudinea acestui „nou Tezeu“ ce înfruntă tenebrele traseului dedalic : *sunetul răgușit, evlavios, plîngător* al clopotului din turn, ce se audă ca un *gemet*, cînd el ajunge la cea de a doua scară, clopot care l-a atras prima dată spre castel cînd rătacea în nemărginirea cîmpiei, *văietarea adincă, deșartă* ce răsună sub bolțile celui de al doilea coridor.

Izolarea fragmentului blochează posibilitatea unei interpretagi în extensie, nepermînd eludarea ambiguității fundamentale a simbolului reprezentat de parcurgerea traseului dedalic : temeritate ce sfidează beznele înfrîngînd — sau fiind înrîntă — de forțele morții ?

Un „avatar“ al lui Tlă, marchizul Alvarez de Bilbao, într-o ambiguizare a sensurilor naratiunii ce nu permite soluționarea problemei dacă personajul este real, substanțial sau doar dublul

său din lumea oglinzi, pătrunde în subteranele unui castel părăsit. Aici el străbate — pe verticală — nivelele succesive ale unui drum în adîncime ce se dovedește a fi o cale inițiatică în moarte. Înănd pe rînd, el resimte plăcerea euforizantă a vinului, fascinația bogăției și atotputerniciei omenești, reprezentată de argint („Lăzi cu grămezi de argint erau în colțurile acestei suterane fără vo răsuflătoare... Argint, argint...“), de aur („Lăzi de aur grămădit licureau slab în lumina cea roșietică a făcliei de ceară“) și de pietre prețioase („deschise o altă ușă și acolo găsi mici sicriie, pe polițe de fier, pline de pietre scumpe. Diamante într-una, rubine și smaragde într-alta... și o ladă plină de cele mai frumoase mărgăritare... Atotputernicia omenească era strînsă-n suterană...“), și amenințarea morții : „Mai deschise o ușă și... găsi un sicriu acoperit c-o pînză albă... El dete pînza într-o parte. O țeașă goală cu gura rînjită se strîmba parecă la el... Ce te strîmbi, gîndi el, mînios. Ca și cînd eu nu știu că ăsta-i sfîrșitul omnipotenței omenești?“.

Evidența structurii labirintice a halelor subterane apare în una dintre cele mai reușite pagini datorate unei imaginații fantastice, într-o polisemie narativă introdusă de verbul a părea :

Își apropie buzele de acel lichid vechi... și bău paharul întreg. I se cutremură corpul de plăcere... Părea că chipurile de piatră începeau să legăna pe piedestalele lor balanțind cu mînile, apoi el se culcă pe manta la pămînt ca să privească... Stanurile de piatră se coborîră și-ncepură a juca în pivniță, și sub greoaiele lor tălpi de granit urla suteranei... Mai stîngaci decît urșii se-nvîrteau țopăind și strigau și se certau... Hopp ! hopp, zupp, zupp ! Și-și legănau talii lor țepene și-și mișcau picioarele lor, și ochii lor de piatră se-nvîrteau uscați și morți în incoifatele lor capete...

- Să trăiască Almanzor, striga unul.
- Să trăiască, răsunară suteranele...

Părea că mie de glasuri răspund la esclamarea lui, simțeai că ești într-un labirint de suterane la care aceasta era numai tînda...

Și orașul, „cu conturele lui fantastice“, este o structură labirintiformă, avînd un spațiu central enigmatic (divina Memfis, „orașul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate uriesești, a cărui strade largi pavate cu pietre lungi și albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou“, are palatul lui Tlă în centru) și străzi cu întorsături dedalice („cărărușile strîmte“ și „trecerile printre case, de puțini cunoscute“ ale Sucevei, *Iconomostas și fragmentarium*).

Intuiția unității universale interioare într-o viziune plastică transformă peisajul citadin în operă de artă, *centrul* tabloului prin care contemplatorul își apropiază realul fiind iubita — Cezara : „Si apoi privește asupra orașului întreg, pe acest amestec strălucit de palate și drumuri, vezi cum, ajunse de lună, strălucesc asupra maselor întunecoase vîrfurile turnurilor și pînzele de la corăbii pe rîu. Si cu toate acestea centrul acestui tablou ești tu ! tu ! tu ! ...“ (*Cezara*).

Se produce și ecuația sine = cosmicitate, spațiul central al construcției onirice — miez iradianț și absorbant al tuturor energiilor fiind tot iubita — Poesis : „Adeseori, în nebunia mea, uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămâia vieței lor unei pale umbre de argint, ce-mi părea *centrul lumei*, umbră ce coboara razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis“ (*Geniu pustiu*).

Situarea, prin iubire, în mijlocul universului, semnifică identificarea cu increatul înainte de creație, non-manifestat ce emană manifestatul (*O, tacă*).

O speculație teoretică de finețe filosofică asupra noțiunii de *centru* o întîlnim în *Archaeus*. În imensitatea — fără de margini — a universului, centrul e pretutindeni potrivit aserțiunii că într-un spațiu infinit oricât de lung drum va fi parcurs pămîntul „deasupra-i și dedesuptu-i a rămas tot atîta spațiu, căci e nemărginit...“ va să zică ce a parcurs el, cînd n-a parcurs nimica, căci pretutindenea stă în același loc, în același centron, în nemărginire, și dacă sta pe loc și dacă s-ar mișca tot atîta ar fi...“ Astfel dispare orice putință a existenței vreunui criteriu de verificare a deplasării, dinamica aparentă dovedindu-se a fi statică cosmică : „Pămîntul îmblă cum îmblăm noi în vis. De parte ajungem, și totuși pe loc suntem...“

Traseul dedalic luciferin spre Centrul absolut înseamnă — în registru imagistic — străbatere a unor zone spațiale corespunzînd „înfășurării“ — spre origini — a temporalității, un zbor-înot împotriva crono-currentului, pînă la fază non-existentului absorbant, asemănător atemporalelor „găuri negre“ din univers :

Porni luceafărul. Creșteau
 In cer a lui aripe,
 Si căi de mii de ani treceau
 In tot atitea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
 Deasupra-i cer de stele —
 Părea un fulger nentrerupt
 Rătăcitor prin ele.

Si din a chaosului văi,
 Jur-imprejur de sine,
 Vedea, ca-n ziua cea dentii,
 Cum izvorau lumine ;

Cum izvorind îl înconjur
 Ca niște mări, de-a notul ...
 El zboară, gînd purtat de dor,
 Pin' piere totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
 Nici ochi spre a cunoaște,
 Si vremea-ncearcă în zadar
 Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
 O sete care-l soarbe,
 E un adinc asemene
 Uitării celei oarbe ?

Întoarcerea, prin iubirea pămînteană ciștigată cu prețul
 eternității, în haos, este destinul rîvnit dar refuzat lui Hyperion.
 Precaritatea — firească — a reprezentărilor haosului („a caosu-
 lui vale“, *Feciorul de împărat fără de stea*, „sure văi de chaos“,
Serisoarea I, „cîmpii de caos“, *Memento mori*) este compensată
 de bogăția semnificațiilor sale contrastante : *chaos lumesc* (*Mor-
 tua est*), *chaosul luminos*, astral al morții (*Mortua est*, *La moar-
 tea lui Neamțu*), *caosul străbun* din care au apărut lumile și
 cel final — „sicriu“ al lor, în care vor cădea sistemele solare
(*Mureșanu*. Tablou dramatic, *Feciorul de împărat fără de stea*,
Memento mori), *haosul uitării* în care „aleargă orele“ (*Scrisoar-
ea V*), *haosul sufletesc* (*Amicului F. I.*).

Cosmosul și haosul, continuul spațiu-timp și non-existențul sănt reuite într-o viziune de o rară concentrare expresivă în lirica lumii.

Simbure, colț, germene, sămînță realizează o serie de sinonime, sugerînd impulsul primordial, ce a (dez-) organizat haosul, esența existențială, latența infinită, infimul calitativ (*un simbure, mișcîndu-se rebel în haos, a nimicit eterna pace, Decebal ; simburul luminii este dătător de viață, Rugăciunea unui dac ; mișcarea primă a fost colțul vieții, Ca o făclie ... ; simburele vieții este egoismul, Cezara ; colțul vieții este răul, în sămînța dulce a răului sălășluiește puterea de viață, Andrei Mureșanu. Tablou dramatic ; simburul lumii este dorința, Împărat și proletar ; simburele crud al morții e în viață, Memento mori ; germele căderii sănt în mărire, Memento mori ; trecutul și viitorul sănt în sufletul uman ca pădurea într-un simbure de ghindă, Sărmanul Dionis ; în inimă sunt semințe de mărire, Memento mori ; în inima oricărui roman e un simbur de tărie, Decebal ; o sămînță de adevăr cuprinde orice gînd original, în cărțile vechi sănt semințe de lumină*, Archaeus).

Numeroase reprezentări imagistice trimit astfel — subteran — la motivul labirintic, prin conotații implicate (împletitura, întretăierea de linii și cercuri, cu rol destinic, construcția izolată și încisă etc.).

Întrețeserea luminii cu umbra, datorată filtrajului realizat de nori sau de frunze, este redată prin metafora cu certe iradiatii simbolice — *mreajă*. *Mreaja argintoasă* prin care se întrevede doma selenară sau perdelele, *mreje lungi de aur rumân*, ce acoperă ferestrele palatului solar sănt reprezentări semnificative în sistemul imagistic eminescian. Determinantele mreiei se ordinează sub semnul unor principii opuse : *acvaticul — piricul, selenarul — solarul, argintul — aurul*.

Prin opozitii este definită lucrarea seductivă a luceafărului asupra Cătălinei, și aceasta nu numai prin întrechipările sale succesive, ci și prin răsfrîngerea astralei lumini în odaia fetei — *mreaja* țesută cu reci scîntei este de văpaie :

Și pas cu pas pe urma ei

Alunecă-n odaie,

Tesind cu recile-i scîntei

O mreajă de văpaie.

Imaginea este încadrabilă în plan vizual, dar ea acționează și la un nivel mai adînc al sensului, funcționalitate confirmată ulterior de desfășurările poematică.

Suprema ademenire pe care a închipuit-o, în timpuri străvechi, omenirea, — cîntecul sirenei, — reprezentă, la modul simbolic, forța persuasivă exercitată de societate, asupra celui neprevenit de efemeritatea rolului său în piesă. *Mrejele lucii* ce îi cuprind pe cei ademeniți, *vîrtejurile* ce îi sorb pe neștiutori reprezentă figuri esențiale :

Cu un cîntec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vîrteje ;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă
(Glossă).

Agentul țeserii mrejei este, uneori, *păianjenul vrăjit*, iar pînza-i separatoare reprezentă scutul diafan ce ocrotește, incert, liniștea fetei de împărat :

Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă ;
Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat

(Călin).

sau el este *păianjenul de smarald*, a cărui pînză diamantină unește între ei arborii sau malurile rîului argintos printr-un „ușure pod“ :

Dintr-un arbore într-altul *mreje lungi diamantine*
Vioriu scîipesc suspinse într-a lunei dulci lumine,
Rar și diafan țesute de painjeni de smarald —
Pe cînd greieri, ca orlogii, răgușit prin iarbă sună,
De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în nopțile cu lună
Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu,
Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană
Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu

(Memento mori).

Simbolismul păienjenișului (format din cercuri concentrice și raze) se întâlnește, în textul eminescian, cu cel al firului și al cercului („cercuri ce se tăiau încit părea un ghem de fire roș sau painjiniș zugrăvit cu sînge“, *Sărmanul Dionis*).

Semnificația destinică a țeserii este prezentă în următorul context metaforizant :

Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare,
Ce zilele-mi copile și albe le-a țesut

(*Din străinătate*).

Chiar atunci cînd, aparent, imaginile se integrează numai sferei reprezentărilor iconice — norii urzesc pe lac o umbră fină ; măzăricheea țese păturile ei de flori asupra întregii vegetații ; ramurile se-ntrețes, crengile se impletesc deasupra fluviului — infilațiile simbolice contextuale sunt evidente : fiindcă lacul „e vrăjit“ de un cuvînt al Sfintei Miercuri, iar luxurianta vegetație își extinde ramificațiile pe mirifica insulă, plasată sub semnul farmecului, a lui Euthanasius sau în „raiul vechi al Daciei“.

Expresie simbolică a unui proces în curs de desfășurare, *toarcerea* este, nu rareori, o reprezentare dinamică a devenirii lăuntrice, a făuririi destinului interior pe calea inteligenței sau, cel mai ades, a imaginației (în gînd se toarce firul duioaselor povesti, gîndurile *torc un vis*), reprezentare a consumării existenței (bătrîna moarte *toarce* gîndul ei în nefinit).

Tortul, pînza, firul, produsul acestor activități, sunt figuri des întîlnite. Lor li se adaugă, *ghemul, funia*, rezultate ale răscircării și impletirii firului ⁸. Pînzele argintii ale cerului, pînzăriile de-azur ale mării reprezintă imagini obișnuite ale poeziei.

Faintarea poetică în regim fantastic determină și percepția sonoră a unui tors enigmatic :

Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer

(*Mortua est*).

Opusă țeserii, *ruperea* introduce momentul de dezordine, de distrugere a fostei structuri, uneori, în avantajul uneia noi (voinișul rupe pînza de păianjen după care doarme fata de împărat, florile nu țes, ci rup, într-o paradoxală șezătoare, tortul păianjenului, tortul vieții se rupe, voalul norilor rupt în funii este impletit în scară).

Gratiile, zăbrelele (rezultat al unei „impletituri“) garantează certitudinea interiorului, fiind un semn de interdicție — chiar dacă, uneori, doar vremelnică — a oricărei comunicări și comu-

niuni între cele două lumi : de afară și dinăuntrul castelului, casei, spațiu închis ce ocrotește, în general, principiul feminin (eroul fiind cel care privește de afară, prin ele, în interior) :

Mantaua lui neagră în lună s-a-ntins

De pare-o perdea în fereastă

Și *gratii de fier* a lui mînă-a cuprins

Uitîndu-se-n sala cea vastă

(Ecō).

Pe aceeași ulicioară

Bate luna în ferești,

Numai tu de după *gratii*

Vecinic nu te mai ivești

(Pe aceeași ulicioară).

După gratii de fereastră o copilă el zări

Ce-i zimbește mlădioasă ca o creangă de alun

(Scrisoarea III).

Chiar nenumită, imaginea realizată de filtrajul revârsării scelenare prin *gratii* reprezintă o *mreajă* țesută din lumini și umbre :

Ci prin flori întrețesute, printre *gratii* luna moale

Sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale ;

Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,

Pe-unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită

(Călin).

Pe podele reci de cărămidă umedă a temniței se desemnau în fissii crucișate *gratiile de fier* din fereastra înaltă și boltită, luna-notă pe nouri fugitori cari purtau corpul ei de aur „... Luna se strecuă încet și umbrele zăbrelelor și a stilpului se mutau din ce în ce pe podeaua umedă și pe murul sur (*Iconostas și fragmentarium*).

Gestul *ruperii* („Așezînd genunchiu și mînă cînd pe-un colț cînd pe alt colț / Au ajuns să rupă *gratii* ruginite-a unei boltî“, Călin) reprezintă expresia simbolică a înlăturării obstacolelor care blochează accesul în lumea de dincolo de pragul ferestrei. Determinativul *ruginite* al termenului *gratii* sugerează micșorarea rezistenței opuse virtualelor agresiuni ale exteriorului.

Grilajul ocrotește și grădina „în floare“ a castelului : „Merse în fața unui palat vechi, zidit într-un frumos stil maur, înaintea

căruia se-ntindea o grădină de pomi în floare, înconjurată de un grilagiu de fier cu vîrfuri aurite...“ (*Avatarii faraonului Tlă*).

Lăsarea perdelelor („Cu perdelele lăsate / Șed la masa mea de brad“, *Singurătate*) reprezintă un semn al concentrării valorilor interioare, opacizarea transparentei fenestrale nepermittind nici o pierdere de energie lăuntrică sau vreun influx de forțe de afară. Dimpotrivă, tragerea lor într-o parte, („Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai și în odaie / Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie“, *Scrisoarea I*) semnifică ieșirea din recluziune, expunere la iradiațiile universale, adeziune la cosmic.

Alături de alte imagini ale destrămării, spargerea ferestrelor („Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul“, *Melancolie*) contribuie la realizarea expresiei simbolice a degradării, a disoluției sinelui în spațiul interiorității.

Semnificația iradiază din interior spre exterior, cînd spațiul închis, devenit sacru, adăpostește chipul suav al supremului idol :

Apari să dai lumină arcadelor ferești

Să văz în templu-i zîna cu farmece cerești

(*Apari să dai lumină*).

Sentimentul acut al devenirii determină exaltarea a tot ceea ce este plasat sub semnul timpului, dorința de captare a reverberațiilor momentului, de eternizare a formelor de manifestare a clipei putînd fi ușor recunoscută în poezie. *Poarta mausoleului ceresc* ce se deschide printre nori, *coloanele, stilpii de nori, halele* albastre, înstelatele *bolți, domele multicolore* de neguri argintii în care intră cuvioase cîrduri de stele, *monastirea albă* a lunii, ale cărei cupole sunt închegate parcă din umbră verde și argint topit, *castelele soarelui* (metaforele aparțin poemelor *Melancolie, Ecō și Memento mori*) — sunt reprezentări ce realizează viziunea unei arhitectonici a spațiului celest. Astfel, construcției efemer-închegate din substanță, aparent imaterială, a norilor, îi sunt consacrate numeroase versuri :

Dar un nor pe ceruri negre se finală și se-ncheagă,

Se formează,-ncremenește și devine-o domă-ntreagă,

Plin de umbra de columne ce-l înconjură-imprejur,

Prin columnele-i mărețe trece cîte-o rază mată.

A lui cûpolă boltită e cu-argint înconjurată,

Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.

(*Memento mori*).

Doresc ca să intru cu luna
 În dome de nouri ce pier —
 Doresc cu popoare de stele
 Să merg drumul mare din cer
 (Ecó).

Portalele, halele înalte-adînce, albastre sau sure ale mării, mîndrele palate de safir sau de mărgean cu splendide bolți din adîncuri oceanice reprezintă imaginea „în oglindă“ a castelelor cerești, replica lor abisală (metafore ale poemelor *Memento mori* și *Luceafărul*).

În lumea gîndului și a visării se înaltă *castele de cugetări* (*Feciorul de împărat fără de stea*), iar zîna-poezie sălăsluieste în maiestuoase *palate de diamant*, cu săli umplute c-un aer de aur în care plutesc visurile, umbre de argint. (*Geniu pustiu*, text aferent).

Intrarea în imaginar are loc tot printr-o *poartă*, deschisă cu chei de aur, și prin vraja vorbelor unui posomorit basm :

Cînd posomoritul basmu — vechea secolilor strajă —
 Îmi deschide cu chei de aur și cu-a vorbelor lui vrajă
 Poarta naltă de la templul unde secolii se tore —
 Eu sub arcurile negre, cu stilpi nalți suiți în stele,
 Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
 Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc.
 Si privesc ...

(*Memento mori*).

Imaginea *raclei* intensifică, pînă la paroxism, impresia creată de spațiu închis, ea devenind un simbol al tuturor structurilor închise. De la presentimentul oniric al propriului sfîrșit, des exprimat în poezie, în această formă funerară, de la evocarea piramidelor — uriașe morminte faraonice și pînă la închipuirea întregului univers ca o imensă raclă este o mare distanță de cugetare :

O raclă mare-i lumea

(*Demonism*).

Univers în univers, închidere în închidere, din absența puținetei de comunicare și comuniune, spațiu imaginar al geniului durează — în și prin creație — și după moartea trupului — supremă compensație a unei vieți lipsite de „paza unei stele“ :

Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume,
 De asta ție n-are de ce să-ți pară rău ;
 A geniului imperiu : gîndirea lui — anume ;

A sufletului spațiu e însuși el. Ca griu
Vei sămăna în ceruri a gîndurilor sume
Și atunci realizate vor fi, vor sta mereu.

[...]

Cînd mintea va cuprinde viața ta lumească,
Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit,
Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească,
Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit

(Feciorul de împărat fără de stea).

Asemenea picăturii de rouă ce absoarbe în grăuntele-i uită
mit toată lumina lumii, geniul cuprinde în el, în vizionă emines-
ciană, întreg universul, fiind, la rîndu-i, pretutindeni prezent,
în cosmosul gîndirilor sale.



SUB SEMNUL ARDERII

„Atuncea focu-mi spune povestea -
mai frumoasă
Din el o aud astfel cum voi să o aud“
(Cînd crivățul cu iarna...)

Imaginea **focului** din cămin reprezintă un nucleu poetizant al creației în polifonia imaginarului eminescian. Izolare de agresiunile lumii de afară într-un interior iluminat de flacără căminului semnifică ieșirea din prezent și alunecarea în timpul elastic al ficțiunii. Instabilitatea parei, realitatea fluidă a văpăii favorizează aventura imaginației evadată din chingile ireversibilității. Unde ale amintirii, irizații onirice, peisaje înalte de iluzie se interferează și armonizează într-o simfonizare a impresiilor sub bagheta focului.

Arderea potolită și vinătă din cămin, *pîlpîirea* în sobă a focului, privite din locul „de observație“ al visătorului solitar — sofa roșie, masa de brad, sau jetul, — produc iluminarea interioară trezind virtuțile contemplației, dar suscînd și energiile creativității.¹

Intr-un proiect de piesă (*Amor pierdut. Viață pierdută. Emi*), eroina își exprimă predilecția pentru recluziunea în climatul unui interior confortabil, prielnic transpunerii în trecutul nației :

Să-ți spun. Mie... nu-mi place Italia ca... Bucovina. Tata are o casă-n Suceava... față-n față cu acele ruine negre, ce se zice a fi fost castelul Domnilor Moldovei...

O,-mi place să stau viața mea toată să privesc acele ruine... Noaptea... iarna ... într-o cameră caldă, caldă... să stau la fereastră, să privesc ruinele cele ninse, albe ca argintul, luna galbenă fugind prin norii negri... iar umbrele acelor nori aruncate pe zăpadă părind a fi umbrele străbunilor. Apoi să las perdeaua-n jos și, la *lumina focului*, să

citesc povești bătrâne și să-mi adorm mintea mea de copil nebun cu istoriile eronicele colbăite ale tată-meu. Vezi tu, aceea viață mi-ar plăcă...

Văpaia stimulează dar și relaxează gîndirea în momentele de impas : stăpînit de gîndul cuceririi Lillei, Angelo „se uită mult în fața ei apoi se-ntoarse și se uită în jăratic“ ; rănită de trădarea lui Angelo, Cezara se pune în fața căminului „și se uită multă vreme în ultimele urme a jăratecului“ (*Avatarii faraonului Tlă*) ; ca trezește dar și consumă amintirile : Nour aruncă în foc tot ceea ce îi amintește de Poesis, iar naratorul pune în flăcările căminului serisoarea de la Nour, în care acesta își exprimă presimtirea unei morți apropiate (*Geniu pustiu*).

Sanctuar al văpăii devine căminul în spațiul iubirii, participind la inițierea prin ardere. Efluviu caloric și aură luminoasă, flama conține, prin metamorfozele și dinamica sa sinuoasă, avertismentul efemerității.

Clarobscurul camerei încălzite și luminate numai de „razele roșii ale jăratecului din cămin“ le permite Mariei și lui Dionis retrăirea primei lor întîlniri adevărate, „eternă întoarcere“ la momentul astral al simțirii lor (*Sărmănuț Dionis*).

Protagonist al primei scene de amor dintre Poesis și Nour, căminul acționează, prin influxurile calorice cu efect adormitor, asupra eroinei, inducînd în ea o stare de pasivitate : intrînd în atmosfera odăii impregnate de căldura moleșitoare pe care o degajă focul, ea este cuprinsă de „un fel de slăbiciune molatecă“, mișcările ei sănt „ca adormite“, ea cade apoi într-o „visărie molatecă și somnolentă“.

Iradiația luminii roșietice a flăcării asupra feței și frunții ei palide participă la producerea lucrării seductive, aşa precum lumina selenară, poleind-o pe Cezara, i-a conferit acesteia farmecul dorit de Ieronim. Însemnată de văpaie, cu „față roșită de căldură“, Poesis se trezește din visare, pentru a convoca complicitatea muzicii, afină — prin armonie — cu vibrațiile interiorității.

În Nour, focul trezește energii pasionale, contaminîndu-l cu puterile sale active — ochii lui „se aprind“ de-o dorință nemărginită și nențeleasă“, privirea lui e „un foc“.

Martor și actant în scenariul iubirii lor, focul se transformă în factor distrugător o dată cu încălcarea stărilor acestui moment, mistuind existența eroinei și pustiind viața lui Nour. Ruperea, de către Poesis, a crinului palid din fereastră, ce sta „ca o copilă înamorată și strălucit ca argintul“, și oferirea sa lui Nour, în momentul întoarcerii acasă a tatălui ei, se dovedește a fi o

situatie cu certe iradiații simbolice. Sacrificiul florii marcate de culoarea văpăii este zadarnic. Pentru că nici sărutarea *arzindă* a lui Poesis, nici sărutarea *de foc* a lui Nour, depuse pe *albul* de argint al potirului ce se *roșește*, nu sunt eterne, într-un tragic traseu dedalic al simțirii și imprejurărilor.

Focul aceluiași cămin care a protejat iubirea tinerilor o va ucide, prin emanăriile sale otrăvitoare, pe Poesis, în timpul intonării melodiei care a vrăjit sufletele — în extaz — ale celor doi îndrăgostiți. Moartea pe care și-a ales-o Nour, dar care l-a crutat pe el, o mistuie pe Poesis, într-un paralelism și o antiteză semnificativă a destinului.

De două ori, fantasma nebuniei, ce îl pîndește pe Nour, ia chipul arderii infernale (la năruirea speranțelor de fericire cu Poesis și în momentul cînd, înfrîngîndu-și pasivitatea, el se decide să-l urmeze pe Ioan în luptă). „Roșile limbe de balaur“ ale focului ce „lingușesc“ gîțul căminului par a mistui visurile lui Nour, care deslușește în jocul absurd al flăcărilor, metafora propriei vietii :

Lîngă cămin erau lemne multe și risipite. Le trîntii în sobă și aprinsei un foc cumplit, trăsei o mică sofă roșie față cu focul, cu cugetarea decisivă de-a astupa soba nainte de-a se potoli focul, astfel încît să mă sinucid cu carbon. Am stîns lumînarea și m-am pus în fața flăcărilor ce lingueau gîțul căminului cu roșii limbe de balaur. Privind în flăcări, cu picioarele întinse și cu capul pe piept, viața mea toată mi se părea un fantastic vis de nebun, fără înțeles și fără țintă, în limbile de flăcări vedeam parecă arzind toate cugetările mele, zilele mele, visele mele de fericire. Cînd focul nu mai era decît o grămadă mare de cărbuni acoperită cu flacăre vinete, atunci astupai soba și, aşezîndu-mă în fața zgurei, îmi închisei ochii spre a adormi de moarte. Vîntul urla afară cumplit și ploaia cădea măruntă și rece pe geamurile ferestrei...

În celălalt moment critic al existenței, care încheie, de fapt, durata începută de primul, cărbunii de pe vatră i se par a fi „roși ochi de demoni“, iar în *fumul verde* ce se înalță el pare a distinge „fluturînd părul despletit și sur a unei furii crîncene“. Cînd decizia de a pleca la luptă este definitiv luată și concretizată în transformarea, prin cioplire, a coasei în lance, vreascurile aruncate în *foa* „încep să trosnească vesel și să arunce scîntei cu pară“. Arderea se consumă, în același registru, și în același ritm, cu afectivitatea.

Eminescu continuă povestirea lui Ieronim și a Cezarei sale, în ms. 2255, într-o variantă parțială a nuvelei (*Cezara*). Cît timp

cei doi tineri, lipsiți de conștiință oricărei vine, colindă insula ca pe o grădină a Edenului, reeditînd „acea istorie antică, zilele întii ale traiului din paradis“, jăraticul din cămin luminează „cu limbi albăstruie“ basorelieful reprezentîndu-i pe Adam și Eva. Cînd ochii Cezarei cad pe celelalte două sculpturi ale lui Euthanasius, lunate de răsfrîngerile flăcării din cămin — *Venus și Adonis, Aurora și Orion*, sculpturi în care creatorul a dorit să reprezinte „agresiunea inocenței femeiești“, interiorul eroinei se metamorfozează, iar insula își pierde pretinsul caracter paradisiac. Prin orientarea luminii sale, focul reliefelor său anticipatează trăirea unor semnificații propuse de vechiul locuitor al insulei — rămas „nepereche“ — venerabilul Euthanasius.

Nuvela este continuată și în manuscrisul 2284, intitulat *Moartea Cezarei*. Imaginea focului amăgitor (se menține luminos lipsit de căldură) o va ucide pe Cezara, în acest proiect de final, rămas nepublicat, al nuvelei.

Imaginea *focului din depărtare* este percepută și interpretată diferit de Cezara și de Ieronim. Cezarei, revenită în mînăstirea de pe țărm în aşteptarea copilului dorit, i se pare că focul aprins în zare emite semnale ale chemării de pe insulă. Reprezentarea văpăii, în receptarea eroinei, se interferează cu imagineistica fulgerelor :

Ea s-apropie de fereastă. Era o vreme cumplită afară. Nouri se grămădeau negri pe cer, *rupți de fulgere* ;

dar deodată ea văzu *un foc aprins* ;

Dumnezeule, gîndi ea spăimîntată. Ieronim a *aprins focul* și în această noapte ;

Focul ardea din ce în ce mai mare și cu constanță ;

insula nu se vedea, dar *focul ardea* mereu *ca un punct de jăratic pe mare* ;

Ea se dezbrăcă și s-aruncă în mare ca s-ajungă *punctul luminos* ;

Ea-nota mereu, mereu, dar părea a sta pe loc, cel puțin jăratecul se ținea în aceeași depărtare ;

un intuneric ca smoala acoperea cerul, numai din cînd în cînd se smulgea cîte o scînteie de fulger dinouri...;

era deja aproape de jăratic... cind... cind văzu că jăratecul plutea pe apă;

atunci cunoșcu că e un foc pe-o luntre în mijlocul mărei;

În momentul în care strigă, jăratecul se stinse;

Un fulger cumplit încruși noaptea-ntreagă — atunci ea zări ca zece pași departe o luntre neagră și-n ea, stînd drept în picioare, cu față adincă, aspră, neîmpăcată, — Castelmare. Atunci înțelese totul. Ea străvăzu într-un moment toată starea ei cumplită și leșină — pentru a nu se mai trezi niciodată.

Se produce, în acest fragment, o interesantă întrețesere a imaginilor arderii. Fulgerele o atrag pe Cezara spre geam, de unde zărește flacără de pe mare; în timpul dedalicului înnot nocturn, cind talazurile o azvîrleau, „ca pe o frunză”, „dintr-un roi de spume într-altul”; scînteile de fulger nu iluminează insula; la lumina unui fulger cumplit îl vede ea pe Castelmare, logodnicul odios. Astfel, focul cerului participă, parcă, la pedepsirea Cezarei, care nu va mai atinge a doua oară insula, după ce, la lumina văpăii din cămin, ochii ei au părăsit imaginea lui Adam și a Evei pentru a poposi asupra sculpturilor — ațitătoare — ce au stîrnit în ea „agresivitatea inocenței”.

În Ieronim, ce zărește, de pe insulă, numai din întîmplare, *focul plutitor*, și care percepă deci și interpretează corect semnificația luminii, se trezește sentimentul ireparabilului. *Focul stabil*, salvator, pe care îl aprinde pe țărm, se opune *parei fugitoare*, ucigașe.

Termenii din cîmpul stilistic al arderii se încarcă, de acum înainte, de valori figurate. *Ca un fulger* îi apare lui Ieronim intuiția realității, el descarcă — *un fulger*, în pieptul lui Castelmare. *Făclia aprinsă* în luntre pentru a o căuta pe Cezara în nemărginirea mării și *focul aprins* în peșteră, pentru a o readuce la viață, sunt ultimele elemente ale unei văpăi exterioare.

O dată cu conștiința morții Cezarei, arderea se interioizează, mistuind — în flăcările și fulgerele ei — rațiunea și existența lui Ieronim:

Deodată ochii lui se oțărîră... Dinții începură a-i clănțâni ca de friguri... el se temea — se temea de el însuși — de păreți, își întinse mîna spre cadavru... părea că-aude vuiet de glasuri multe, părea că o mînă-i apasă pieptul, el răsuflă, dar răsuflă parcă aer fierbinte care-i ardea plăminii, se ridică lung în picioare, își ridică umerii cu spaimă — părul i se sbură în cap și nările i se fîmflase — *tablouri de foc ii ardeau mintea*, vedea fulgere, tot fulgere — parcă tot creierul îi era *ars* — el începu să rîdă cu hohot și căzu la pămînt.

Semantismul întregului fragment este plasat sub dominanta arderii. Interpretînd în sensul dorit de Castelmare mesajul flăcării din depărtare, Cezara devine o pradă a mării. Ea, a cărei viață a fost o continuă ardere, se stinge, precum o făclie, în valurile ce îi mîngîiaseră de atîtea ori trupul, cînd, în luptă cu bătrînul ocean, se lăsa „îmbrăтоșărei sale zgomotoase“. Amplificată, pînă la dimensiuni paroxistice, de rezonatorul naturii dezlănțuite, gelozia fostului logodnic își împlinește proiectul funest.

Specificul viziunii ignice este realizat de o densă constelație stilistică a arderii, reprezentată prin straturi succesive și interpenetrante de imagini : *focul ceresc — fulgerele* ce iluminează în „fantasticitatea“ lor scene din spectacolul de apocalips, *flacăra amăgitoare și criminală* a lui Castelmare (fals „fir al Ariadnei“), *văpaia salvatoare* aprinsă de Ieronim, *combustia interioară* ce îi mistuie existența.

Nu trebuie însă uitat faptul că Eminescu a renunțat la această încheiere, lăsînd nuvelei un final deschis. (Insula rămîne, în versiunea publicată, mai degrabă o seductivă capcană labirintică, decît rai din care ești alungat.) Atât în *Geniu pustiu* cât și în finalul nepublicat al *Cezarei*, Eros și Thanatos se întîlnesc în simbolul văpăii.

Logosul focului producător de noi semnificații este evocat într-o postumă de tinerete. Fantezia ascultătorului, care nu este singur, este orientată atât de poveștile spuse de fete, în sezătoare, cât și de glasul ignic al vîtrei :

Cînd crivățul cu iarna din nord vine în spate
Si mătură cu-aripa-i cîmpii întinse late,
Cînd lanuri de-argint luciu pe țară se aştern,
Vîntur scutur aripe, zăpadă norii cern ...

*I mi place-atuncea-n scaun să stau în drept de vatră,
S-aud cînii sub garduri că scheaună și latră,
Jăraticul să-l potol, să-l sfarm cu lunge clești,
Să cuget basme mîndre, poetice povești.*

Pe jos să șadă fete pe țolul așternut,
Să scarmene cu mîna lînă, cu gura glume,
Iar eu s-asculț pe gînduri și să mă uit de lume,
Cu mintea s-umblu drumul poveștilor ce-aud.

Orlogiul să sună — un greier amortit
Și cald să treacă focul prin vinele-mi distinse,
Să văd roze de aur și sărutări aprinse,
In vreascuri, ce-n foc puse trosnesc des risipit,
Ca vorba unei babe măruntă, tănduroasă.

Atuncea focu-mi spune poveste-a mai frumoasă.
Din el o aud astfel cum voi să o aud
Ş-amestec celelalte cu glasu-i pîlpîit ;
Şi mîndru-acest amestec gîndirea-mi o descoasă,
O-nşiră apoi iarăși cum dînsa a voit.

Astfel, gîndirea-nşiră o mie de mărgiele —
Un șir întins și luciu dar fără de sfîrșit —
Somnul m-apucă-n brațe prin gîndurile mele
Şi-n somn mă mai urmează a lor blind glas uimit

(Cînd crivățul cu iarna...).

Apropierea de focul vatrei (simbol și al relațiilor sociale) și impregnarea interiorității cu valorile sale semnifică deschidere comprehensivă față de codul comunicativ al flăcării, capacitatea de receptare a energiei sale fabulatorii, dar și posibilitate de proiecție, în jocul parei, a propriilor viziuni.

Sub semnul focului se desfășoară isprăvile lui Călin Nebunul din poemul de inspirație folclorică cu același nume. De la început, se trădează, de către autor, într-un registru depreciativ, afinitatea personajului cu elementele combustiei :

Cîtu-i ziua șade-n vatră și se joacă în cenușă.

Cenușăreasă masculină, Călin *cel prost, și, tont, uituc, cu minte scurtă*, își dezvăluie adevărata identitate, devenind eroul *mehenghi, viclean, năzdrăvan, vestit*, prin acțiunile să-vîrșite în răstimpurile și spațiile parcuse între *ve trele de popas*, în drumul căutării celor trei fete de împărat răpite de zmei.

Între stingerea -- primejdioasă pentru el -- a primului foc de popas și reaprinderea lui, eroul străbate un întreg parcurs al „năzdrăvăniei“, al excepționalului de tip miraculos : încringe temporalitatea, oprind transformarea viitorului în prezent și trecut, prin legarea lui De-cu-sară, Miez-de-noapte și Zori-de ziua, trăiește aventura în împăratia lui Roș împărat, ucigind pe cei doisprezece zmei, întâlniți tot la un foc. Cele două focuri — cel aprins împreună cu frații și acela al zmeilor — constituie aşadar stimulii acțiunilor prin care Călin *devine* ceea ce este.

După intervalul reprezentat de episodul situat între stingerea și reaprinderea primului foc, se reînnoadă firul acțiunii principale, Călin străbătînd cele trei păduri — de aramă, de argint și de aur — întru căutarea și salvarea celor trei fete de împărat. După reușita întreprinderii sale, un nou foc este aprins, la lumina căruia Călin le povestește fraților isprăvile și mărturisește hotărîrea de a se însura cu fata mijlocie a împăratului. Acest foc este cel al împlinirii prin iubire dar și al perfidiei fraterne. Ultimul foc își răsfrînge îndelung văpaia asupra obiectelor și chipurilor din jur — preludiu al vinovăției fraților și chinurilor — de șapte ani — ale lui Călin și ale miresei sale :

Și la margine de codru ei aprind o focărie

Intr-o groapă cu cenușă... de juca trandafirie

Colibioara cea de trestii cu ușita-i răzimată,

Împletită din răchită, cu curmei de tei legată.

La o ploscă de vin roșu stînd de vorbă bucuroși,

Parcă-i zugrăvește focul cu răsfrîngerile-i roșii,

Deasupra ceru-i negru, pe-nbinsori de catifea

Sunt cusute-n umed aur îci o stea, colo o stea

Și așa senin e focul, cît le numeri păru-n barbă,

Bătătura cea din țoale, pe cărări fire de iarbă,

Și ca merele de roșii stau fetițele-n văpiae,

Două-s oacheșe ca sara, mijlocia e bălaie.

Ritualul focului este exprimat, în poem, printr-o bogată serie de sinonime frazeologice :

„a scoate amnarul, cremene și iască, a așița focul“

„a aprinde focul“

„a aprinde o focărie“

„a păzi focul“

„a nu lăsa să se potoale“

„a pune vreascuri pe foc“

„a arde un soc avan“

„a se stinge jăratecul“

„a se stinge focul“

„a se acoperi focul cu spuză“

„a lua tăciuni într-un hîrb plin de funingini și cărbuni într-o lulea“.

Dacă primul foc a fost aprins cu amnar și cremene, aventura lui Călin în căutarea tăciunilor și a cărbunilor se dovedește a fi absurdă, uneltele „ignigene“ stîndu-i la „imediată“ îndemînă.

În cenușa vetrlei, împăratul Roș are un cătel și un cocoș — strajă împotriva duhurilor necurate, care ar vrea să pătrundă în cetățuie, se plâng zmeii lui Călin (tot aşa precum în cenușa vetrlei, în sala cea mare din castelul Genarului, veghează un motan cu șapte capete care își anunță prin urlete stăpînul plecat la vînătoare de ivirea vreunei primejdii, *Făt-Frumos din lacrimă*). Pe vatra sură, în cenușă, se coc două turte, în candelă arde o lumină „cît un sîmbure de mac“, un roș opaiț luminează negru bordeiul nevestei lui Călin ajunsă în condiția lui inițială.

Dar văpaia este prezentă și altfel în poem, și anume, în forma *piricului metaforizant*.

Fetele sănt răpite „în nori hrăniți de fulger și prin rîuri de scîntei“, ochii primului zmeu ucis de Călin sănt „de jăratic“. În pădurea de aramă „Luminează luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră“; fața țiganului bucătar care vrea să se însoare cu fata lui Roș împărat drept recompensă pentru mincinoasa ucidere a zmeilor este numai *scrum*.

În lupta dintre Călin și zmeul pădurii de aur, are loc metamorfozarea combatanților în flăcări. Cea mai densă reprezentare metaorică a văpăii apare în această descriere :

Măi Căline,

Nu s-alege-ntru noi lupta, ci-ostenim aşa, vezi bine,
 Da m-oi face-o *pară roşă* și te-i face-o *pară verde*
 S-om lupta pîn' din noi unul se *va stinge* și s-a pierde.
Pară roşă este zmeul, *pară verde* e Călin
 Si în galben întuneric ei se luptă cu venin.
Se-nfășoară, se desfășur, mestecind *a lor văpăie*,
 Fulgerind umbra din codri cu *a flacărei bătaie*,
 Joacă-n juru-le dumbrava cînd în umbră *purpurie*,
 Cînd încremenește parcă într-o brum-adinc-verzie,
 Cînd în dungi *înflăcărate*, bolți, cărări în jur se casc,
 Sub *lumini de curcubeie* repezi ce se *sting* cum nasc,
Fîlfîie ca două candeli, obosiți se-nvîrt, se-ncaier
 Si aproape-aproape stinse s-urmăresc jucînd prin aer,
 Scoțînd *limbe ascuțite* ca să-nghimpe pe cealaltă,
 Ei jucau prin crengi finalte, printre trestie pe baltă,
 Balta tremură adincă, somnoros și lin scăpește,
 Azvîrlind întunecată cîte-o muscă, cîte-un pește
 Către *flamele-ostenite*... Pește ei deodată zboară
 Ca o pată de cerneală-n noaptea aurită-o cioară.
 Zice zmeul : — Moaie, cioară, aripa-ți în apă, *stinge*
Flacăra cea verde care nu-s în stare a o-nvinge.
 — Impărate preanălțate, moaie-ți aripa în apă —
 Zice-atunci Călin — și *stinge flacăra roşă*, mă scapă.
 Iară cioara, cumu-i cioara, cum audă că o urcă,
 Nici una nici două, iute se coboară, nu se-ncurcă
 Si lăsînd din bot să-i cadă două picături de apă,
Potolește para roșă ce tresare, fuge, crapă.
 Si cu botul o ciupește, curge singe ca fier roș,
 Încît lacul cel albastru e-ncrusit ca vinul roș.

Impresionează aglomerația termenilor (substantive și adjective) ce se înscriu în cîmpul stilistic al arderii (*pară roșă, verde, văpăie, bătaia flăcării, dungi înflăcărate, lumini de curcubeie, umbra purpurie, candele, flame*) și cantitatea verbelor sugerînd dinamismul luptei (*a se lupta, a se înfășura, a se desfășura, a mesteca, a fulgera, a se stinge, a se naște, a fîlfîi, a se învîrti, a se încăiera, a se urmări, a juca, a scoate limbe ascuțite, a înghimpa, a tresări, a fugi, a crăpa*).

Astfel, în periplul dedalic dintre vetele de popas și nu printr-un traseu linear care să-l conducă direct la țintă, își împlinește Călin destinul situat sub semnul arderii.

În poezie, sănt evocate focurile aprinse de străjerii romani pe culmi de munte, după înfrângerea dacilor :

Se constelă sara. Ziua a fugit în lumea mării
Și pe culmile de munte focuri au aprins străjerii ;
Ca și pete mari de aur-n-umbra văilor adânci,
Ele par suspinse-n nouri. Lîngă foc străjerii-aruncă
Pe pereții suri de piatră umbra lor fantastic-lungă.
Ale focurilor raze cearcă neguri să străbată
Și de dunge de lumină umbra văii e tăiată,
Cari trec pe întuneric rîuri și izvoare-albind ;
Luminând în ochi de codri, scăpărind pe repezi unde

(*Memento mori*),

iar în proză, focurile aprinse pe dealuri în timpul revoluției din Transilvania (*Geniu pustiu*), în jurul căror români stăteau roată „pe frigări lungi frigind berbeci și oi, chiind, cîntind, horind — într-o parte unii jucau pisind pămîntul pietros cu opinca cea usoară, pe cînd unul, sezind pe-un bolovan, fluiera în fluier de soc“.

Dacă focul domină reprezentarea poetică prin sugestia contrastului cromatic generat de întrețeserea luminii cu umbra, în proză el este un factor pragmatic ce concentrează atenția asupra celor din jur. Dansul românilor însufleți de dorul libertății, ambianța, cadrul natural realizează elementele compoziționale ale unui tablou unic, comparabil, într-o anumită măsură, cu jocul oaspeților la nunta lui Brigbel, în sunetul cimpoiului skytic (*Gemenii*).

Înainte de a fi cuprins de arderea revoluționară, Nour contemplă priveliștea ignică ca pe un admirabil spectacol cu rezonanță cosmică : „Într-o noapte am văzut un spectacol mare. În culmile munților, pe frunțile lor de piatră, care de care mai înălțate, se aprindeau, unul cîte unul, *focuri mari*, părea că munții însăși se aprinse. Impregiurul *focurilor*, vedea! sezind cete întregi de oameni, lăncile lor culcate pe umăr strălucesc în soare. (...) Buciumele sunau din vîrfuri astfel încît și se părea că sufletele de aramă a munților se trezise și suna a

moartea lumei. Culme cu culme ardea, atâția uriași ochi roșii, cîte unul pe o frunte de deal. Codrii bătrîni trosneau amortiți de iarnă, stelele și luna erau mai palide-n cer, cerul însuși părea mai sur. Era unul din acele spectacole mărețe, din acele tablouri uriașe pe care numai Dumnezeu le poate zugrăfi pe tabla întinsă a lumiei înaintea ochilor uimiți și a inimii înfrînte.“

Transfigurarea peisajului nocturn prin „expansiunea“ flăcării, fastul arderii transformă contemplarea în experiență interioară.

În cîmpul stilistic al vîtrei aprinse în aer liber se înscriu termenii *foc, pălălaie, cenușă, cărbuni, fum; a arde, a clipe, a pălălăi; frunze uscate, vrăescuri, trunchi*, iar în constelația motivului se înregistrează metaforele *cuibul unui foc, uriași ochi roșii, a lingă aerul cu galbene limbe și comparația — focuri ca și pete mari de aur în umbra văilor adînci*.

Mai tîrziu, Toma Nour va aprinde văpăia răzbunării, care îi mistuie, asemenea „focului Gheenei“, pe bețivii criminali, în casa în care petreceau.

În măruntările cele roșii ale focului ce plesneau în scîntei pare a citi bătrînul tribun răzbunarea prin care se cuvenea a fi pedepsit morarul trădător. Incendiul morii plutitoare este evocat prin metafore de remarcabilă putere sugestivă :

*Mormint de jar;
bătrîn și bolnav balaur de foc care scormolea urlînd,
cu aripile lui, valurile roșite de foc ale apei;
palat arzător.*

În lumina flăcărilor, „dumbrăvele de pe maluri“ și „norii cenușii“ se înroșesc.

În viziunea orașului înflăcrat (Roma, Parisul, orașelul de pe Mureș), operația de analogizare *ardere incendiарă — mare este esențială*, pe ea fundamentîndu-se numeroase metafore : *talazuri de foc (Mira), valuri mari de fum și jar răscosite ca oceanul negru, diluviul de flacări, lung întins ca o genune (Memento mori), a arde în valuri, furtuna se scaldă în oraș, limbele de flacări în valuri se frămînt (Imperat și proletar); mare de foc, nori de fum roșii (Geniu pustiu)*.

Cel mai detaliat tablou al unui oraș devastat de flăcări este acela descris în romanul *Geniu pustiu*. Viziunea dezlanțuirii ignice, concentrată în poezie, este realizată, prin ampoloare, în proză :

Dindărătul meu munții, înaintea mea, departe, Mureșul, într-o parte un orășel care, aprins din multe părți, începea a arde (...) Orașul se aprindea din ce în ce mai mult, cu cît mă apropiam, păream a distinge vîiete slabe și depărtate, calul fugea mai iute, vîntul începu a vîjii și a fluiera, astfel încit vedea cum cu el creșteau aripele flacărilor ce se-nălțau la cer. Din ce în ce m-apropiam, din ce în ce vedeam cum vîntul s-arunca cu furie în brațele mărei de foc care creștea în toate părțile, prințind din vîntul rece și barbar mii și mii de suflete nouă și repezi. Vaietele și bocetele s-auzeau cumplit, astfel încit pietrele s-ar fi sfârmat de durere auzindu-le, orașul înflăcărat prin foc și vînt se unise cu cerul, căci între cer și pămînt nu mai era deosebire. Flacăra zbura pieziș după îndreptarea vîntului... aerul ardea cu fum cu tot, cerul se dogorîse, astfel încit albastra lui boltă amenința a se aprinde și a se nărui. Prin nori de fum roșii vedeai amestecate, ca ochi de aur, stelele timide și tremurătoare. Pămînt, aer și cer asupră-le, erau coprinse de același foc (...) casele năruindu-se mistuite de flacări, prin ferestrele plesnite ieșind flacăra neagră-roșie, cu fum negru... astfel șirele caselor păreau puse în ordine de bătaie cu capetele arzinde, cu ochii cei plini de flacără și fum (...) treceam ca sălbatec prin acest cumplit spectacol, prin această dramă teribilă și sfîșietoare iluminată de focul cel larg al incendiului.

Tirania focului incendiar ce atinge dimensiuni paroxistice, puterile sale combustive înțețite de forța vîntului provoacă osmoza pămînt-cer, într-o ardere universală. În visul lui Nour, vor apărea reminiscențe ale fantasticei priveliști, într-o construcție onerică „inversă“, orașul părind a se constitui ca ruină prin cădere unor pietre arse din cer.

În complexul stilistic al focului se infiltrează unde ale thianaticului.

În *Iconostas și fragmentarium*, ms. 2255, imaginea parei călăuzitoare îl conduce pe cavaler, într-o noapte întunecoasă, în construcția labirintică a unui castel în ruină, pe scări spiralate, pe coridoare întortocheate și înguste, spre un centru dedalic — sala mare și largă, în mijlocul căreia, între făclii, se află un sicrlu.

Reprezentările luminii-călăuză, adevărat „fir al Ariadnei“, apar în următoarele microcontexte, exprimate fiind prin variante sinonimice: „văzu o lumină turbure și pilpîitoare parecă“; ... „Lumina apăru tot în locul unde apăruse și mai înainte, dar dispără tot atât de iute“... „văzu... o pară palid-albăstrie, ca

o lumină de candelă“ . . . „era cît un sîmbure de mac“ . . . „merse pe pipăite spre pară, dar ea fugea dinainte-i“ . . . „văzu flacără tot depărtîndu-i-se dinainte-i“ . . . „flacără parcă plutea în aer departe în corridor“ . . . „flama-l conduse“ . . . „o lucire abia, a cărei izvor nu se știa îl lumina“ . . . „zări iar flacără albastră care-i luminase mai nainte“ . . . „flacără rămase suspenzată asupra aripelor unei uși mari“ . . . „Flacără mică plutea mereu nainte-i, el o urma mereu“. Sinonimele substantivale din acest cîmp stilistic al arderii sunt : *lumină, pară, flacără, flamă, lucire*, iar verbele specifice : *a apărea, a dispărea, a fugi, a se depărta, a pluti, a conduce, a lumina, a rămîne suspendat*.

Un tablou fantastic-sumbru se iveste la lumina făcliei ce îl călăuzește pe Tlă în întunericul piramidei :

[. . .] *chipuri urieșesti și negre de zei, hale deșerte, arcade și columne reci*; iar în adîncuri, un lac, în mijlocul căruia se deslușesc formele unei insule acoperite de o dumbravă. Lîngă lac „regele sui scările unei urne de piatră înaltă cît un palat... El aruncă făclia-n urnă... Ca și cînd o domă s-ar fi aprins deodată în mijlocul nopții adînc negre, astfel să-aprinse fluidul din vas și ilumină toată hala ca o boltă a cerului de sub piramidă, lacul ce strălucea, insula cu boschete verzi, cu straturi de flori palide și înalte, cu cărările acoperite cu un nisip de argint... era o grădină frumoasă în mijlocul unui lac suteran... Numai fumul gros se-nalță din văpaia vasului și se spărgea sus, sus de boltă suteranei.

După moartea lui Tlă alături de Rodope, „flacără urieșească mai pîlpîia în aer, de aceea făcea să joace în razele-i roșii, să dispară și reapară fantastic toată lumea suteranei... apoi se stinse, și un întuneric adînc, fără întindere, mut, domni peste sfîrșitul unui om“. *Făclia*, devenită apoi *văpaie urieșească*, este astfel de esență thanatică.

Îngropat în pămîntul Sevillei, cerșetorului Baltazar, avatar al lui Tlă, i se pare că asistă — imaginar — într-o lume estompată de „semiîntunerec și mezzavoce“, la metamorfozele luminii : „*o candelă ardea* în mijlocul salei a cărei lumină creștea din ce în ce, din licurici, într-o *flamă subțire și albastră*, și cu cît *flama creștea*, cu atît vocile să-auzeau mai tare, tot mai tare... pînă ce deodată în sala *iluminată și plină de un aer de diamant*... el auzi rîsuri tari, zgomotoase, glume, vorbe, joc“, iar apoi ieșit din mormînt, fără conștiința trecutului, se îndreaptă spre o cămară pustie din turnul unei biserici, unde o candelă „de steclă roșie-închisă vîrsa raze slabe de rubin.“ La căpătîiul lui Angelo, alt avatar al lui Tlă, arde o singură făcie.

Între sfeșnice mari, în care ard făclii de ceară, este întinsă, moartă, regina dunăreană, peste fire iubită de Arald, conducătorul avarilor. De atunci, *îmbrăcindu-și viața în haina morții*, deci adoptându-i însemnele, logodnicul Mariei se plimbă noaptea, „în negru port“, prin sălile pustii, unde domină culoarea funerară — negrul zăbranicului ce acoperă oglinda negrei marmuri și în care doar „lumine roșii de torte / Rănesc întunecimea ca pete de jăratice“. Suful thanaticului atinge însă și straturile profunde ale ființei :

Ce ai, de cînd pe sănu-ți tu porți o neagră pată,
De-ți plac făclii de moarte, cintare-ntunecată ?
Arald ! de nu mă-nșală privirea, tu ești mort !

(Strigoi).

Un adevărat ritual al văpăii este evocat în poemul *Gemenii*. La împlinirea unui an de la dispariția lui Sarmis, bătrânul preot strigă, de trei ori, în numele și în fața mulțimii, pe ultimul rege dacic, conjurîndu-l să apară, dacă trăiește, înainte de a oferi coroana fratelui său Brigbel. În timpul chemării, în cătuia aurită ard mirodenii ce își înalță fumul albastru spre bolte. Cînd apelul rămîne fără răspuns, oștenii își aprind făcliile mortuare „din sfîntul foc din mijloc“ ce mistuie și vălul ce acoperise statuia Regelui. Spectacolul mării de lumină este de o rară expresivitate :

Pe ochi țîind o mînă făcliile-și intind,
La sfîntul foc din mijloc cu toți și le aprind.
Prin arcurile nalte trecu un jalnic vaier,
Iar brațele ridică făcliile în aer.
Iar preotul smuncește c-o mînă pînza fină
Ce-acopere statua de marmură senină
Și țesătura neagră de-un fin și gingaș tort
Lăsînd să cadă-n flacări, șoptește-adînc : E mort !
Brigbelu se repede-n fereastă și privește.
O mare de lumină pe-o clipă îl orbește,
El vede mii de facle lucind și mii de suliți,
Mulțimea și ostașii se-mping vuind pe uliți,
Iar negre tac deasupra a capiștelor bolți
Si-ale cetății ziduri e-un turn la orice colț.

În sala tronului îndoliat, din dosul unei firide ce ascunde întrarea într-o tainiță adîncă, probabil închisoarea fratelui său, apare Brigbel, cu chipul luminat de făclia pe care o ține în mînă ; cînd lui Tomiris î se pare că audă un vaier — cel al lui Sarmis —

Brigbel înaltă, ca pentru a risipi fantomele întunericului, deasupra ei, făclia.

În episodul dacic din *Memento mori*, fragmentul final, al jertfei conducătorilor învinși, stă sub semnul simbolic al luminii — palide — a făcliilor, prevestire a apropiatei „stingeri“ paralele :

Sarmisegetuza-ajunge nорii cu-a murilor colți ;
 Și prin arcurile-nguste, făclii roșii de răsină
 Negrul nopții îl pătează cu bolnava lor lumină,
 Rănind asprul întuneric din a halelor lungi bolti.
 Și prin arcuri îndoite la lumini de roșii torții,
 Adunați văzu cezarul la cumplita mas-a morții :
 Ducii daci. Făclii de smoală sunt înfipte-n stilpi și-n muri.
 [...]

Se sting una cîte una factele mirositoare,
Se sting una cîte una viețile ducilor daci.

În *Geniu pustiu*, reprezentarea luminișării funerare apare în diferite situații : la mormântul mamei lui Nour, cînd „ea arde prin noapte ca o stea de aur“, după stingerea ei, sufletul copilului fiind cuprins de întuneric ; la moartea Sofiei, cînd, arzînd într-un sfeșnic de lut, cu un muc negru și mare, ea varsă o lumină galbenă și nepricepută asupra feței lui Ioan ; la înmormântarea bătrînului muzicant, cînd, cuprins de veninul îndoielii, lui Nour i se pare că „ochii de foc a luminișărilor de ceară danțau prin aer în noaptea bisericiei ca stele murdare și roșii...“ Cînd Nour și Ioan se întorc acasă după ce au fost martori la moartea Sofiei, lampa lăsată aprinsă pe masă fumegă pe stinse.

La moartea tînărului „cu suflet apostat“ ce poporul a dorit să-l răscoale prin ideile lui îndrăznețe, doar o lampă veghează, sfîrîind în aerul bolnav cu o limbă avară și subțire.

Imaginîndu-și propria extincție, poetul respinge, din rituialul înmormântării sale, flamurile și făclia :

De-oi adormi curind
 În noaptea uitării,
 Să mă duceți tăcind
 la marginea mării.

Nu voi sicriu bogat,
 Făcie și flamuri,

Ci-mi impletești un pat
Din tinere ramuri.
(*De-o adormi...*).

Văpaia — estompată — este prietică și fantazării.

La lumina palidă, pe stinse, a luminării, naratorului din *Geniu pustiu* î se pare că aude desfășurarea unor povești fantastice cu zîne, șoptite de bătrâni, în timpul copilăriei sale. Chiar lumina precară a unui chibrit aprins și întunericul asternut după aceea pot reprezenta nucleul unei revelații. Întors de la cafenea, unde întîlnise un tânăr care fascina prin ideile sale puțin stranii, naratorul din *Geniu pustiu* zărește, la lumina ambiguă a chibritului, cartea care îl preocupase înainte de a ieși din casă — *Novele cu șase gravuri*, volum ce istorisea destinul unui rege al Scoției, reprezentat în gravuri prin Tasso :

Întorcîndu-mă acasă, tocmai cînd aprind chibritul ca să dau foc la lampă, văd într-o lumină dubioasă carte de nuvele, cu cele 6 gravuri. Chibritul se stinse și rămăsei în întuneric.

— Uite, zisei, oare nu voi găsi în acest om un Tasso, să-l studiu mai deaproape ? Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume : Toma Nour.

Scurta iluminare cristalizează hotărîrea de „a înmărmuri“ figura tânărului într-o nuvelă.

La lumina unui căpițel de luminare pus în gîtuł unei garafe, începe Dionis pasionanta descifrare a manuscrisului zodiacal, continuată apoi, după epuizarea sursei — după agonia fumegîndă a acesteia — la lumina selenară.

Dan citește „cartea cea veche cu buchile neclare și cu „înțeles întunecat“ primită de la Ruben, la lumina unei „lămpi negre, împlută cu untdelemn.“ Sursa luminoasă participă la producerea miraculosului. În filfîtitul tot mai fantastic al văpăii și prin ritualul întoarcerii filelor din cartea lui Zoroastru, literele capătă înteles, iar umbra cîștigă, progresiv, materialitate, dobândind, rînd pe rînd, contururile unui portret în ulei, ale unui basorelief, iar apoi, desprinzîndu-se — formă umană — din cadru. Între Dan și umbra astfel întrupată, veghează lampa cu flacăra ei roșie.

Falsul sau adevaratul marchiz de Bilbao, avatar al lui Tlă, rătăceaște, cu o luminare de ceară într-un sfeșnic de argint, prin odăile largi și deșerte, prin halele înalte și sure ale unui vechi castel. Coboară apoi, cu lumînarea în mînă, scările ce

conduc spre o vastă subterană, unde asistă la spectacolul — fantastic — al însuflarei statuilor de piatră. Tot la *mucul unei lumini*, în *lumina cea roșietică a făcliei de ceară*, și se dezvăluie, apoi, într-o subterană alăturată, comorile avuției umane : argintul, aurul, pietrele scumpe.

Peștera demonului amorului, în care lucește *o lampă clară ca de diamant*, se transformă, la dorința lui Angelo, într-o sală de bal, cu mari candelabre în care *luminiările de-o ceară ca zaharul* ard cu *flacăre diamantine* (*Avatarii faraonului Tlă*).

Lumină fără căldură, arderea este evocată în contexte multiple, implicind, uneori, semnificații simbolice contrastante.

Astfel făclia sacră ce arde lîngă altare, pătrunzînd cu *ochi roșii* întunericul Domei și luminând în *frîngerile raze icoanele, mucurile ostenite* din care cad, sfîrînd, în liniștea bisericii pustii, picături lucii de ceară (*Inger și demon*), se opune făcliei ce aruncă o lumină *tulbure, roșie, galbenă și somnoasă* peste craniile umane, păsările împăiate, fiolele cu substanțe ce încarcă olfactiv atmosfera, pergamentele din camera lui Ruben, dascăl de matematică și filosofie la Academia din Socola, chemat aici de Domnul Moldovei, Alexandru cel Bun.

Pentru că după ce maestrul îi transmite discipolului său, călugărul Dan, învățătura ce-i permite să se transpună într-o construcție spațială proprie și, după ce, la despărțire, Ruben rupe cu degetele *mucul căzut al luminișării*, casa se transformă într-un sălaș infernal, iar făclia într-un *cărbune plutitor*, în aer — instrument al vraiei :

Dar îndată ce ieși Dan, îndată ce coborise scările cu cartea subsuori și ridicînd cu mîna lunga poală a rasei de șiac... casa se prefăcu într-o peșteră cu păreții negri ca cerneala, luminarea de ceară într-un cărbune plutitor în aer, cărțile în beșici mari de steclă, la gură legate cu pergamant, în mijlocul căror tremurau într-un fluid luminos și vioriu draci mici spînzurați de coarne, care zupăiau din piciorușe. Ruben însuși se zbîrci, barba-i deveni lătoasă și-n furculițe ca două bârbi de țap, ochii și luceau ca jăratic, nasul i se strîmbă și se uscă ca un ciotur de copac și, scărpîndu-se în capul lățos și cornut, începu a ride hîd și strîmbîndu-se : hîhî ! zise, încă un suflet nimicit cu totul ! Dracii se strîmbau rîzînd în beșicele lor și se dădeau peste cap, iar Satana își întinse picioarele lui de cal, răsuflînd din greu.

Aspectul malefic al focului este reprezentat în *Făt-Frumos din lacrimă*, în metamorfozele vrăjitorești : *ochii de jăratic* cu

raze roșii ca focul ars, ochii roșii ca două fulgere lănuite de un nor, funia de fum al cărei capăt ardea ca un cărbune.

Arderea enigmatică este invocată în *Sărmanul Dionis*.

Fiorul focului mistic este resimțit de Dionis cînd liniile semnului astrologic din cartea citită de el se transformă în *șerpi de jăratic* ce se mișcă cumplit, iar din centrul *de jăratic* al cărții se aude un glas.

În construcția spațială selenară, unde „cu închipuirea lui urieșească” „a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului”, deasupra porții domei divine, într-un triunghi este „un ochi de foc” ce licărește roș, „ca jăratecul noaptea”, provocînd mereu gîndirea și refuzînd veșnic soluția.

Cînd Dionis „alunecă” în vremea lui Alexandru cel Bun cu identitatea călugărului Dan, peisajul în care se trezește reține cîteva din conotațiile focului : „încet, încet păinjinișul *cel roș* se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer *rumenit* de apunere soarelui. El-era lungit pe o cîmpie cosită, fînul clădit mirrosea, cerul de însерare era deasupra-i albastru, limpede, adînc, nouri *de jăratic* și aur umpleau cu oştirile lor cerul, dealurile erau încărcate cu sarcini *de purpură*, paserile-n aer, oglinzile riurilor *rumene*, tremurătorul glas al clopotului împlea sara chemînd la vecernie.“ Si descrierea continuă, accentele semnificației fiind plasate tot pe reprezentarea focului : „Cînd soarele intră în nouri, ei părură *roșii* și vineți, tiviți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revîrsa prin negrele lor ruine lacuri *de purpură*. Apoi, încet, se risipiră în creți vineți, soarele cădea la vale și părea pe vîrful bradului singuratec ca o frunte *în raze* pe umeri negri, apoi coborî pintre crengi de păru un cuib *de rubin* între ramuri, apoi, după trunchiul gros, aruncă dungi *rumene* pe stânurile munților și făcea ca ei să-si aprindă *jăratecul de argint* al frunților lor — pînă ce se cufundă cu totul după munte, care sta negru și nalt, zugrăvindu-și în aerul albastru măginile lui tivite cu *roșată* . . .

Prin lumea *rumână* de apunerea frumoasă trece călugărul nostru, neluind parte la fărmecata stare a firii, plin încă de impresiunile ciudatei sale întîmplări.“

Focul dobîndește astfel virtuți metaforice în sugerarea unor elemente ale descrierii.

Simțirea poeticității peisajului cosmic însemnează, în primul rînd, experiență a văzului, prin captarea mădușilor ignice ale luminii astrale în oglinda apelor. Jocul cromatic înfiripat pe țesătura transparentă a acvaticului prin revărsarea selenară, unificarea „în imagine“ a principiilor contrariai — focul și apa — sugerează, la nivel simbolic, cum s-a subliniat deja, pasionalitatea energiilor firii.

Metafora *văpaie* poate fi întîlnită în contexte multiple: „Străfulgeră-n umbră de valuri bătaie, / Ajunse în fugă de-a lunei *văpaie*“ (*Diamantul Nordului*) ; „Să privind în luna plină / La *văpaia* de pe lacuri, / Anii tăi se par ca clipe“ (*O, rămii...*) ; „Numai luna printre ceată / Varsă apelor *văpaie*“ (*Lasă-ți lumea ta uitată*). De *văpaie*, epitet metaforic, intră în componența unor metafore mai ample: „Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-ășă bălaie, / Să din țărm în țărm durează o cărare de *văpaie*“ (*Scrisoarea IV*) ; „Deodată luna-ncepe din ape să răsaie / Să pîn' la mal durează o cale de *văpaie*“ (*Sarmis*).

Aprinderea și arderea reprezintă termeni fundamentali în limbajul cosmicății, înscriind evoluția astrală în zona temporalului prin incoativitate și durată :

Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește
(*Scrisoarea IV*).

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Până ce pier
(Stelele-n cer...).

Luna părea că se aprinsese-n cer și-mi ardea drept în creștet
(*Geniu pustiu*).

Intr-o atmosferă suprasaturată de feeric, luna „comoară aprinsă în noapte se pare“ (*Diamantul Nordului*). Stelele scînteie printre crengi, pe lacuri, atotștiitorul astru nocturn revarsă dulci scîntei, „împlînd“ cu ele cărările din crînguri. Aparentă incandescență selenară trezește imaginea vîtrei celeste, influx de lumină, lipsit de dimensiunea caloricului : „Să luna se-azvîrle pe-a norilor vatră“ (*Diamantul Nordului*) ; „Luminează luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră“ (*Călin Nebunul*) ; „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic / Rumenind străvechii codri și castelul singuratic“ (*Călin*). Nava norilor are rostre de jeratic, iar munții sănt tiviți cu jeratic (*Memento mori*).

Sinuozitatea focului ceresc reprezintă un element al decorativismului exterior sau un factor de sugestie al atmosferei interioare. Coroana bâtrînului uragan, împletită din „fulgerul roș și din vinete stele“, atîrnată, în cui, scligește roșă — „un fulger încremenit în nori“ (*Mitologicale*) ; fulgerele strălucesc ca făclii curate în cer luminînd moartea pămîntului ; aleargă rătăcite în „aerul mort“ sau „îngheată în nori“, în momentul apocaliptic al lumii (*Memento mori*) ; fulgere roșii ca focul spintecă norii în „mii de bucăți“ cînd copilul Nour se trezește din vis pe mormîntul mamei ; lungi fulgere roșii spintecă norul negru după care se ascunde luna, cînd Toma povestește naratorului suferințele pustiitului său suflet (*Geniu pustiu*) ; șerpii roșii rupeau trăsării poala neagră a norilor cînd Făt-Frumos o ucide pe mumpădurii (*Făt-Frumos din lacrimă*).

Aproape în toate situațiile, lexemele din cîmpul stilistic al arderii, solicitate în realizarea unor descrieri, au funcționalitate expresivă, fie în formă directă, fie integrate ca epitetă metaforice în structura unor figuri dezvoltate.

Incorporare a palpitului unei clipe, existența umană reprezintă, în fluxul cosmic, scînteia, de sorginte telurică, dar **cu aspirații solare**, ce nu dobîndește acces la condiția nemuririi :

Au nu ți-i milă cînd privești scînteia,

Cum că la soare e a ei pornire ?

Astfel și ei își aruncă ideea,

Dorința, păsul, în nemărginire,

Dar cum scînteie se sting în drum spre soare,

Astfel și omu-aspiră dară moare

(*Fata-n grădina de aur*).

Scînteie s-a dovedit a fi, prin moarte, iubita și nu soare etern la care să te încagini (*Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci*) ; scînteie ce piere „fără de urmă“ este și necunoscuta ce moare în mizerie și singurătate (*Tat twam asi*) ; asemenea unei scînteie „după care nu-ntreabă nimenea — nimenea-n lume“, se va stinge viața sa, gîndește Dionis (*Sărmanul Dionis*).

Pentru Dochia, viața este ardere — în eternitate — a ființei necunoscute care, cu cruzime, și-a dat foc : „Ah ! el

și-a dat foc însuși crudul / *Și arderea eternă suntem noi*“
(Decebal).

Durind între timpii aprinderii și stingerii, viața reprezintă, în zona metaforicului, un consum de materie prin energia arderii, proces ilustrat de imaginea *luminării* (*luminii*) sau *lămpii*:

Chiar moartea cînd va stinge *lampa vieții finite*,
 Vi s-a părea un finger cu părul blond și des
(Impărat și proletar).

Mă sting. Și nu rămîne decît urciorul de lut în care *au ars lumina* unei vieți bogate.

(Cezara).

Pentru a o învia pe Maria, logodnica lui Arald, bătrînul mag convoacă puterile văpăii: „Faceți din piatră aur și din îngheț *văpaie* / Să-nchege apa-n sînge, din pietre foc să saie“.
(Strigoi).

Lipsită de valorile și lamura piricului, existența își anexază, uneori, doar reziduurile arderii, viziune exprimată în contexte în care accentele semnificației poetice sunt purtate de lexemele *fum*, *a fumega*, *fumegător*. Experiența interioară a vidului rezonînd de ecoul unor întrebări fără de răspuns trezește dorința de extincție exprimată în forma — încărcată de afectivitate — a deziderativului sau în formula — indirectă — a unei interogații:

O, *stingă-se a vieții fumegătoare facă*,
 Să aflu căpătiiul cel mult dorit în raclă !
(O, stingă-se a vieții...).

Ca o făclie stinsă de ce mereu să fumegi,
 De ce mereu aceleași gîndiri să le tot rumegi
 Și sarcina de gînduri s-o porți ca pe un gheb,
 Astfel ades în taina durerii mă întreb ...

(Ca o făclie...)

Alteori, ecuația metaforică *viață = fum* ia forma directă a afirmației:

Ce intilnesc întii pe țărm e-un tumul, —
 Proroc prea sigur al vieței umane,
 Tu ești cenușa iară viața-i fumul
(În căutarea Şeherezadei).

Imensă ardere lăuntrică prinsă în capcana înghețului, viața proprie este asemănătă unui vulcan stins :

Viața mea-i ca lanul de otavă :

E șeasă făr-adinc și înălțime.

Vulcanul mort și-a stins eterna lavă.

(*In căutarea Şeherezadei*).

Lavă împietrită, energia teluric-vitală ce pare a dormi în adâncuri, amenință, cu latențele-i explozive, spațiul sufletesc. Monotonia peisajului spiritual, fără de culmi și abisuri, va fi distrusă de aspirația — polifonică — spre fantastic.

Dacă poetului plecat în căutarea înțelepciunii, existența lui infocată i se pare a fi *vulcan stins*, copila, pentru care legea supremă este cea a iubirii, nu vrea să fie doar *foc mort ce pare a arde viu*. (*Filosofia copilei*).

Energia explozivă a spiritului înlanțuit al popoarelor sau al unei singure națiuni este asimilată, într-o identificare de esență metaforică și printr-un paralelism semnificativ, cloco-tului magmatic subteran ce amenință, cu puterile-i eruptive, tăria :

Nu veДЕti că în furtune vă blăstamă oceane ?

Prin a craterelor gure răzbunare strig vulcane,

Lava de evi grămădită o reped adinc în cer,

Prin a evului nori negri — de jeratic cruntă rugă

Către zei — ca neamul vostru cel căzut, ei să-l distrugă, —

Moartea voastră : firea-ntrreagă și popoarele o cer.

[...]

Cum sub stinci în intuneric, măruntăile de-aramă

A pămîntului, în lanțuri, țin legat și fără teamă

Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav,

Astfel secoli de-ntuneric țin în lanțuri d-umilire

Spiritul ce-adinc se zbate într-a populilor fire,

Spiritul, ce-a vremei fapte, de-ar ieși, le-ar face

prav.

Dar de secoli fierbe lumea din adâncuri să se scoale.

Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își face cale

Și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări,

Astfel fiind tari și tineri unor secole bătrîne

Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țările

Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri

(*Memento mori*).

Repertoriul focului cuprinde și zona afectivității, trăirea pasională exprimându-se, în arderea universală, tot prin limbajul flăcării. Traseul ignic presupune străbaterea etapelor succeseive *aprindere — ardere — stingere*, timpul sentimentului însemnând astfel cantonare în piric.² Lexemul *scînteie* poate fi întîlnit, cu semnificații diferite, în contextele ce ilustrează acest itinerar al emotivității :

- a fi fermecat de o scînteie (De-or trece anii)*
momentul de „declic“ al pasiunii ;
- a patimei scînteie (Icoană și privaz)*
durativul ei paradoxal ;
- a nu se mai îmbăta și de scînteie din stele (Adio)*
finalul — lucid și amar.

Condiția nocturnă a scînteiei solare sugerează maladiul simțirii vulnerate de săgeata miticului Kamadeva. Astfel își mărturisește Mariei iubirea Dionis-Dan : „inima mea este atât de bolnavă ca o scînteie de soare noaptea“ (*Sărmanul Dionis*).

Realizarea sentimentului înseamnă abandonare de sine ființei focului, trăire esențială a unei experiențe pirice în sanctuarul cosmic al arderii :

Ardem, sărmană copilă, ardem, cum arde-ncet universu-ntreg... O jertfă infinită marelui Spirit.

Și ardeau în albastrul infinit al templului candeletele de aur a stelelor.

(*O, taci, ce zici că mă iubești, copilă...*)

Semnificațiile arderii sunt, în acest context, diferite, ea însemnând, succesiv, mistuire pasională, existență universală, rece iradiație astrală.

A se aprinde, a arde, a se stinge sunt termenii fundamentali în exprimarea registrului ignic al simțirii : ochii iubitei *aprind* sufletul „pe-al patimilor rug“, dorința e *aprinsă*, dorul *arde* în sîn, gura *arsă* e „de sete“, inima e *arsă*, dorul *s-a stins* în noapte, simțirea *stinsului* noroc e crudă. Dacă verbele au un puternic caracter metaforizant, adjectivele de proveniență verbală — *aprinsă* și *arsă* —, datorită utilizării lor și în limbajul comun, și-au atenuat valoarea figurativă.

Cuvîntul *foc* are funcție de metaforă sau de epitet metaforic într-un context figurat ce înglobează și alți termeni din cîmpul stilistic al arderii :

Norocul lui cu-al ei fi pare geamă,
De-atunci un foc il mistuie în sin
(*Fata-n grădina de aur*).

S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște,
Mistuit de *focul propriu*, el atunci s-ar recunoaște

(*Scrisoarea V*).

O, Mira... până te-am văzut în față,
Inger cu sin de piatră, cu diadem de gheăță,
Și de-atunci sunt întocmai c-araba vijelie,
Ce-si mînă a ei suflet prin volburi din pustie
Prin volburi de arenă, prin un nisip de foc
Ce ard suflarea-ntr-însa, dar nu o țin în loc,
Căci ea înflăcărătă, departe-n veci aleargă...
(*Mira*).

Posibilitatea unor seisme vulcanice ale adâncurilor gata să irumpă e intuită de Cezara în natura lui Angelo sau mărturisită de Maio într-o replică din piesa neterminată — *Mira*:

Să te sărut, lavă înghețată ce ești... Știi tu ce te va învinge?
Răceala... Dacă te-ăș arunca în marea înghețată, atunci abia *ai izbucni ca un vulcan*, ți-ai arunca razele de lavă în cer, și el ar incremeni ca o eternă apunere de soare...

(*Avatarii faraonului Tlă*).

... și un vulcan cu lavă
S-ar face al meu suflet, ars de o gelozie
Secat de-un amor bolnav

(*Mira*).

Sugestiile termice reverberează în sfera simbolicului. *Cald* este un indice al structurii armonice a interiorității, iar *fierbinte*, un semn al profunzimii devastate de flacără pasiunii:

Cu al tău suflet așa *cald* și-adormitor nu i-ai atins,

O, și nici unul n-a-nțeles atîta har

(*Din cind în cind*).

Era așa tăcută și albă cîmpia, era așa de rece și senin aerul, era așa de fierbinte și întunecat amorul meu! Mergeam cu ea alături (...) un suflet *cald* și *înăr de copilă*.

(*Geniu pustiu*).

Construcție în lumea imaginarului, visul dobîndește virtuale arderii, degajînd energii combustive. Visurile lui Petru Majă „sînt de foc și cînd sînt palide sunt ca flacăra ce se sting“ (*Mira*). Reprezentarea apropierei de ființa iubită este definită drept „vis dureros de foc“ (*Să țin încă o dată...*).

Râcele arderii îndepărтate, captată drept lumină fără de căldură, este evocată, deseori, în registru simbolic, prin motivul stelar. O mărturisire a poetului Maio din proiectata piesă *Mira* afirmă esența siderală a existenței sale: „*Ard ca steaua în propria-mi lumină / Si tac...*“

Are loc intuiția cosmicității prin făptura astrală a iubitei. Astfel arderea pămîntească este substituită prin flacăra, spiritualizată și diafanizată, a cerului. Iubire însemnează, în ordinea piricului celest, percepție a unei semnificații inițiatice: „*Un luceafăr, un luceafăr înzestrat cu mii de raze / În viața-mi de-n tuneric a făcut ca să se vază*“ (*Un luceafăr*); experiență onnică: „*Tu numai ești în visu-mi, luceafărul pe mări*“ (*Apari să dai lumină*); elevație: „*Au nu ești tu la înălțime — / Ca steaua vecinicului pol ?*“ (*Doña Sol*).

În general, feminitatea suavă este încununată de aura luciferină, cu excepția Luceafărului. Însemnele astrale și nimbul lui Hyperion țin de esența unei arderi reci, lipsite de puterea caloricului, chiar atunci cînd mistuie: el se aprinde și țese cu recile-i scîntei o mreajă de văpaie, focul privirii sale arde; și coroana-i pare că arde; se încheagă în văile haosului, cînd văpăi rumene se întind pe lume, și vine, spre Cătălina, plutind în *foc de soare*.

Traseul zborului său sideral spre centrul cosmic absolut este unul dedalic:

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea *un fulger nentrerupt*
Rătăcitor prin ele
(*Luceafărul*).

Într-o imaginară stingere a arderii galactice, supuse voinței gîndului, cosmosul este metamorfozat în haos, imens mormînt al ființei iubite. În lumea pustiită de lumină, se înstăpînește nimicul. Într-o nouă organizare planetară, gîndul distrugător va fi cometa rătăcitoare, neliniștind, cu existența ei, *ordinea tirană*:

Și de-ai muri, iubită, — căci contra morții n-are
 Nici Dumnezeu putere, *aș stinge cu un gînd*
Intr-o grămadă naltă sistemele solare
 Si chipul tău de marmur l-aș pune-n ăst mormînt.

Iar eu, eu, singuratec, în lumea cea pustie,
In chaos fără stele și fără de nimic,
 M-aș arunca — un demon — să cad o vecinie,
 De-a pururea și singur deșertul să-l despic.

Iar dacă liberate planetele cu-ncetul
 Ar reintra în viață în vechile lor legi,
 Ființele lor nouă priveasc-atunci *cometul*,
 Neliniștind cu zboru-i veciile întregi.

Fantasmă nesfîrșită și totuși diafană,
Din lume exilată, neaflînd limanul său,
Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană —
Acela să fiu eu
(Codru și salon).

Abolirea și reinstaurarea ordinii, traseul cometary labirintic trezesc reprezentarea dedalului cu simbolistica-i paradoxală.

Unul dintre cele mai neliniștitoare poeme de dragoste din lirica lumii, care afirmă osmoza, tainică și enigmatică, dintre influența lui Eros și fascinația lui Thanatos, este *Oda*, scrisă în metru antic.

Precum Tristan, bînd din cupa Isoldei, a sorbit, împreună cu filtrul de dragoste, și pedeapsa destinului său, o dată cu răsărire „dulcii suferinți“, poetul „a băut pîn-în fund“ lamura și — voluptatea — morții. Focul sacru al luminii celeste este înlocuit de flacăra — profană și devastatoare — a patimii. Contemplarea îndepărtatei văpăi galactice se transformă în ardere — otrăvitor-mistuitoare — pe rugul înalt al simțirii :

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;
 Pururi tînăr, infășurat în manta-mi,
 Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Cînd deodată tu răsăriști în cale-mi,
 Suferință, tu, dureros de dulce ...
 Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
 Ori ca Hercul înveninat de haina-i ;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
 Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă valet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasarea Phoenix ?

Piară-mi ochii turburători din cale,
 Vino iar în sîn, nepăsare tristă ;
 Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !

Captiv al văpăii, impregnat de substanță ignică, eul poetic nu poate evada din capcana arderii. Devorat de propriu-i vis, supus supliciilor asemenea făpturilor imaginației mitologizante, poetul dorește reculegerea prin uitare. Motivul păsării legendare care reînvie din propria-i cenușă este evocat și în alt poem, ca element simbolic de contrast pentru ireversibilitatea combusției umane :

Pasarea Phoenix, numai ea răsare din cenușa ei,
 Dar oameni ce se mistuiesc nu mai răsar din cind în cind

(Din cind în cind).

Opusă „tristei nepăsări“, trăirea prin sensibilitate însemnează astfel vesnică ardere.

Reflex al arderii lăuntrice, focul privirii emite semnale ale adîncurilor. Arderea din ochi trădează vîlvătaia interioară, provocînd și invitînd la comunicare și comuniune, tot aşa precum privirea stinsă mărturisește epuizarea resurselor vitale. Ochii Mariei și par lui Dionis „topite stele a dimineței“ (*Sărmanul Dionis*), ochii cîntărețului paria ce o iubea pe fata de împărat „se deschideau mari, ca doi luceferi“ privind-o (*Poveste indică*), lui Arbore și se pare că pe chipul voievodului Ștefan, chiar înaintea morții, sub gene sure „ardea suflet aprins / În două stele negre de-un foc încă nestins“ (*Mira*).

Din punctul de vedere al expresivității textului, sunt solicitate diferite categorii stilistice : *epitetul metaforic* : „Apoi și-aduce-aminte... era o zi frumoasă... / El s-a trezit pe-o punte sub ochii ei de foc“ (*Codru și salon*) ; „el s-apropie și sărută înfinile portretului, apoi fața, ochii cei de foc vînăt“ (*Sărmanul Dionis*) ; *metafora substantivală* : „O, stinge a privirei tale faclă“ (*Ah, mierea buzei tale*) ; „Reia-mi al nemuririi nimb / Si focul din privire“ (*Luceafărul*) ; „Cu fiece vorbă a mea ochii săi albaștri și mari se turburau de-un foc demonic și nenatural“ (*Geniu pustiu*) ; *metafora verbală* : „Privirea-mi arde, sufletul îmi crește“ (*Sunt ani la mijloc*) ; „Un mort frumos cu ochii vii / Ce scîntie-n afară“ (*Luceafărul*) ; „În lumea astă sunt femei / Cu ochi ce izvorăsc scîntei“ (*De ce nu-mi vii*) ; „ochii săi ardeau“ (*Geniu pustiu*).

Ochiul stins decepționează și îngrozește : „și ochiul plin de pară, / Ce-și revârsa lumina sa rece în afară, / E stins, și nu-i nimica în el, nu-i adîncime“ (*Urît și sărăcie*) ; „Si ochii tăi ce străluceau mistuitar și infocat / Sunt osteneți și se aprind cu mult mai rar (*Din cind în cind*) ; „Ce ochi urât de negru ! Cum e de stins și mort“ (*Gemenii*).

Sunt evocate și alte elemente — ignice — ale portretului „vizual“ sau „sonor“ : *fața — jăratec* (*Codru și salon*), *focul blind din glas* (*Scrisoarea IV*), *focul buzelor* (*Călin*), *viersul duios de foc* (*Călin*).

Constelația stilistică a motivului iubirii văzute ca *foc mistuitor* se realizează astfel prin vocabularul arderii. Sunt atrase de constelația stilistică a flăcării și imagini disparate : *rubinele înflăcărate* din părul de aur al Mariei, logodnica moartă a lui Arald (*Strigoii*), roza de purpură în potirul căreia privește, pe gînduri, Maria, cea iubită de Dionis (*Sărmanul Dionis*), crinul alb ce se înroșește sub sărutarea gîngăsei Poesis (*Geniu pustiu*).

Imaginea arderii invadează și teritoriul cugetării.

Veritabil „cutremur al nervilor“, în perspectivă eminesciană actul gîndirii este asimilat procesului consumației prin flacără. Iluminarea spirituală prin focul de dimensiuni pontice, induce în sufletul gînditorului o stare extatică prielnică elanurilor creativității :

*In ocean de flacări gîndirea mea se scaldă
 Și sufletu-mi se-mbată de-o primăvară caldă,
 Și-un cîntec trece dulce prin visele-mi de jar,
 Cum vîntul trece-n freamăt prin codrii de stejar
 (Mureșanu. Tablou dramatic).*

Vitalitatea arderii spirituale ce mocnește încă sub cenușa amăgirilor și a deșertăciunii chiar în recluziunea chiliei nu poate fi stinsă decât de țărâna morții :

*Pe focul cugetărei a presurat cenușă,
 Ci sub cenușă-ard încă consumători cărbuni.
 Atunci visul mărirei s-a șterge-n a lui gînd
 Cînd peste spuza sură se va turna pămînt.
 (Feciorul de împărat fără de stea).*

Aceași imagine — a focului mocnind sub cenușă dar sfîns de pămînt — apare în replicile lui Ștefăniță și Arbore din piesa *Mira*.

În registru piric, rățiunea este *scînteia pe care o numim di-vină* (*Demonism*), iar cugetarea — bolnavă — devine scormo-nire în *a gîndurilor lavă* (*Mureșanu*) sau *fluviu de foc* (*Odin și poetul*). Și genialitatea este definită prin complexul stilistic al focului : *a geniului scînteie* (*Antropomorfism*), *geniu-i de foc* (*Icoană și privaz*). Revelațiile spiritului sănt formulate în tonalitatea arderii :

*Și capete de geniu cînd ard, cînd se inspiră,
 Arderea lor arată la lumea ce-i admiră
 Că ziua e aproape...
 (Mureșanu. Tablou dramatic).*

Prin depășirea măsurii umane — în cugetare și simțire — arderea atinge zona a l i e n ă r i i . Declanșarea focului demen-tial prin suferință, surescitare, gelozie, corespunde aspectului malefic, halucinator al piricului. Nebunului Sarmis, ce și-a pier-dut coroana și mireasa, — pe gingăsa Tomiris, prin trădarea fratelui său, ochii „fi ard în friguri / Și vînătă-i e gura“ (*Gemenii*). Elanul sentimental, paradoxal în oscilațiile sale între iubire și amiciție, *aprinde creierii* (*Aur, mărire și amor*), iar gelozia arde gîndurile și sfîșie inima (*Gelozie*).

Într-un dialog imaginar între poet și Odin, dintr-un poem de tinerețe, este respinsă ideea virtuților estetice ale unei ase-menea arderi, în numele împăcării depline a adîncurilor sufletești :

Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrîne,
În arderea și-amestecul hidos
Al gîndurilor unui neferice
E frumusețea. Nu — în seninul,
În liniștea adîncă, sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe

(*Odin și poetul*).

Cea mai cutremurătoare presimțire a apropiatei căderi în capcana arderii distrugătoare este cuprinsă în finalul *Scrisorii IV*, poem al maturității creațoare :

Pici, pe colo, mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai și eu odată.
Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se șimping tumultuoase și sălbatece pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfârmate și maestrul e nebun !

Experiență pasională, spirituală, cosmică, *arderea* a trăsat contururile unui itinerar în devenirea poetică a creatorului, — inițiat al focului —, ce a înălțat construcții în lumea văpăii, lăsîndu-se apoi pradă enigmaticei pare devoratoare.

ÎN CĂUTAREA SENSULUI : CARTEA LUMII

„În zădar ne batem capul, triste fără
vizonare,
Să citim din carte la lumei semne ce
noi nu le-am scris“

(La moarte lui Neamțu)

Lipsite de confort material, dar saturate de spiritualitate, interioarele eminesciene reprezintă, prin con-textul lor, un veritabil „receptacol“ de cărți. Risipite, potrivit capriciilor hazardului, în toate ungherele încăperii, amestecindu-se între palete, pensule și albume, pe masă, stivuite în mormane pe ferestre și sub paturi, rareori ordonate pe polițele unui dulap sau aşezate pe un scrin, „în religioasă regulă“, volumele creează un climat spiritual propice meditației, sugerând, dincolo de haoiticul evidenței, ordinea inteligenței. S-ar putea vorbi de o „retorică“ a interioarelor locuite de eroii eminescieni, personalități în permanent deficit pragmatic supra-compensat imaginar. Nu numai carte — obiect opac și mut adăncit în somnul non-lecturii este evocată în descrieri, ci apare și intuția simultaneității semnificațiilor într-un „vis livresc“: „într-un colț al casei, la pământ, dormeau una peste alta vreo cîteva sute de cărți, visind fiecare din ele ceea ce coprindea“ (*Geniu pustiu*).

*A-și cufunda capu-n visuri prin cărți, a-și mîne viața ci-*tind — iată doar cîteva expresii semnificative pentru redarea acestei ocupării de predilecție. Semnificația gestului de deschidere a unei cărți („deschise carte cea veche“, *Sărmanul Dionis*; „El deschise carte, aruncă mărgеaua și începu a ceti“, *Sărmanul Dionis*; „cînd deschid cîte o carte bătrînă“, *Umbra mea*) implică dimensiunea simbolică a semnalării trecerii din zona realului în regatul imaginariului sustras constrîngerilor utilului imediat. Cale de acces spre lumea ficțiunii, carte reprezentă, din această perspectivă, o invitație și, totodată, o promisiune.

Plăcerea lecturii este înțeită de timpul contemplării obiectului — de cele mai multe ori un exemplar vechi și rar, iradiind sugestia *fantasticității* conținutului : Dionis „deschise o carte veche legată cu piele și roasă de molii — un manuscript de zodii (...) Inițialele acestei cărți cu buchii erau scrise ciudat cu cerneală roșie ca săngele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare“ (*Sărmanul Dionis*) ; Toma Nour își amintește : „Între grinziile casei găsisem o carte cu scoarțe de piele roase de molii, cu mărginile roșii — în ea erau niște povesti manuscrise cu litere bătrâne, iară literele începătoare paleografate cu roșu...“ (*Geniu pustiu*).

În centrul paradisului naturii terestre, Ieronim admiră lucrările artei și ale culturii : „Astfel, el, moștenitorul firesc al acestui locaș de pace, a acestei grădini închise, ca o odaie, răscoli cărțile, cari erau toate alese și-i promiteau multă petrecere ; scrierile moșneagului, în cari fiecare cugetare era un monogram al acestui cap adînc și fericit și a căror rezonanță era atât de mare, încât fiecare construcție trezea o lume de cugetări și analogii în capul tânărului“ (*Cezara*). Reverberația — în plan afectiv — a lecturii, plăcerea ei, este dublată de rezonanță intelectuală favorizând starea meditativă a cititorului, valoarea actului receptării sporind astfel cu dimensiunea reflectării.

Fantastic, obscur, întunecat, subtil — sunt atrbute esențiale ale cărții preferate, într-o ambiguizare a sensurilor ce acționează „precum un magnet“ asupra cugetării cititorului : Toma Nour își mină viața citind romanțe fioroase și fantastice care *irita* *creierul* ; Dionis, răscolind cu patimă în mormanele de cărți puse în vinzare de Riven, le cumpăra pe cele mai obscure și mai fără de-nțeles : „libertatea de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare. Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet.“ (*Sărmanul Dionis*). Comprehensiunea intelectivă este substituită astfel de facultatea imaginativă într-o ritmică succesiune interioară ce acordă și fanteziei rol cognitiv.

Obsesia cărții e implicată în structura unor comparații și metafore în care elementul presupus a fi cunoscut este de sor-ginte livrescă : „Ochii adinci ca două basme-arabe / Samăn cu-aceia ai reginei Sabbe“ (*Rime alegorice*) ; „Trist ca o tragedie veche, eu stam în parter, răzimat de stal“ (*Geniu pustiu*, t.a.) ; „Zburam mereu asemenea viselor teribile a poeților

norvegieni prin cîmpii numai de neauă“ (*Geniu pustiu*, t.a.) ; „Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles, din evul mediu“ (*Geniu pustiu*).

Dacă la Eminescu nu apare dorința nostalgică a unui volum propriu (doar într-un vers din tinerețe apare sintagma *cărtea-mi*), în schimb, desenele creionate de Ieronim pe zidurile chiliei sale trezesc reprezentarea unei cărți de schițe risipite pe perete.

Exersată pe claviatura cărților, dar decepționată, în cele din urmă, de eșecul actului comprehensiunii, inteligența, adenită de absolut, demontează mecanismul lecturii într-o optică ce implică și impune neîncredere în posibilitățile livrescului de a recepta și retrasmite „fulgerările“ necunoscutului. Nu integrala gîndirii, ci doar petece rupte din ea, nu ființa armănoasă a limbajului, ci doar frânturi oferă tipăritura eului suferind de nostalgia întregului.

Neaflind, pe această cale, prețul vieții și al morții, eroul liric *aruncă deoparte* tratate vechi și cărți, sătul de analitismul lor lipsit de roade. Simbolic, degradarea semnificației este anunțată de deteriorarea obiectului : carte, foliantul sau tomul săt prăfuite, unse, roase de molii, slovele săt strîmbe, literele moarte... (conotații acționînd și în acest plan al sensului, nu numai în acela al sugestiei vechimii). Așadar, imposibilitatea atingerii absolutului semantic prin carte, neputința captării insesizabilului în plasa textului transformă sentimentul cultic în impuls degradator. Amplitudinea maximă a oscilațiilor afective atinge astfel polul opus, disprețul :

Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ş-ai s-auzi cum iarba crește.

(*In zădar în colbul școlii*).

Se atinge astfel înțelegerea că nu retrăirea destinului celuilalt, în litera moartă a cărții, ci simțirea adîncă a propriei fatalități, unice și irepetabile, conferă virtuți vizionare eului liric, dornic să citească acum filele *Cărții universului*.²

Deschiderea *cărții cerului albastru* pe care stelele întruchipează *litere aurite* înseamnă, prin haloul de semnificații al imaginii, dincolo de realizarea unui peisaj nocturn, promisiune a

unui text inițiatic, invitație la o lectură cosmică. Coextensivă existenței, tentația absolutului prin nevoia înțelegerii sensului incifrat în *cartea lumii* este singura cale de a anula identitățile viață — umbră, zile — vis. Accesul la semnificație este blocat însă de ecranul semnului ce-și contrariază, în acest fel, însăși ființa bipolară, prin ocultarea feței intelibile aflate dincolo de evidență sensibilă. Cantonarea într-o lume a semnelor înseamnă permanent triumf al nostalgiei semantice.

Semn, problemă, enigmă, cifră, întrebare devin sinonime în textul eminescian, sugerînd obsesia saturării realului cu necunoscut și dorința „vizionară“ a poetului :

De-a vieții grea *enigmă* tie-acuma nu-ți mai pasă
Căci *problema* ei cea mare la nimic o ai redus,
Pe cind nouă-nocă viața e o *cifră* nențeleasă
Și-n zădar cătăm răspunsul la-*ntrebarea* ce ne-am pus.

În zădar ne batem capul, triste firi vizionare,
Să citim din *cartea lumei semne* ce noi nu le-am scris,
Potrivim șirul de gînduri pe-o sistemă oarecare,
Măsurăm mașina lumei cu acea măsurătoare
Și gîndirile-s fantome, și viața este vis.

(*La moartea lui Neamțu*).

Lor li se adaugă lexemele *taină, ghicitoare, sfinx, hieroglifă, rună*.

Accesul la mister este oprit de attributele acestuia : taine neghicide, a vieții grea enigmă, enigmele-ncîlcite. Frînturi de limbă pentru om, cioburi de semnificație, tainele nu pot fi interpretate prin intermediul rațiunii ci, eventual, iluminate printr-o revelație lăuntrică. Refuzul vreunui răspuns-soluție („Suntem numai spre-a da viață problemei, / S-o dezlegăm nu-i chip în univers ?“), permanentizarea problemei conferă universului calitatea incognoscibilului. Tintit prin întrebări, absolutul devine elastic, îndepărțindu-se — galactic — de conștiința scrutătoare.

Semn însemnează și *sistem* de a gîndi lumea, construcție minată din interior de lipsa de încredere a cugetătorului în propria-i realizare :

Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu,
În zădar el grămădește lumea într-un singur semn ;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede

(*Memento mori*).

În alte contexte, lexemele denotă inscripțiile lipsite de înțeles pentru neinițiat (cupa cu „cifre de maur“, carul cu „rune“ al lui Zamolxe) sau sunt semnale verbale ale misterului existențial (fetele sunt „enigme vii“; femeia — „un sfinx“; Christos — „o ieroglifă“).

Obscurizarea sensurilor primordiale prin degradarea scrierii — *semnul sters al literelor vremii* nu mai permite înțelegerea — neputința de a extrage semnificația absolută din trama evenimentelor, eșecul cognitiv transformă „veșnicul mers“ al omenirii în permanentă rătăcire într-un labirint temporal.

Dacă ceea ce există a existat și va exista mereu, singura salvare din capcana eternității este radierea numelui — miez al ființei, arheu primordial — din cartea temporalității. De aceea, implorator se finală ruga către cel care — prin gîndul său — e creator de lumi, într-un timp abolid :

O, Adonai ! al cărui gînd e lumea
 Și pentru care toate sunt de față —
 Ascultă-mi ruga, șterge al meu nume
 Din a veciei carte mult măreață
 (Fata-n grădina de aur).

Năzuind spre „pieirea cea eternă“, existentul este hărăzit, prin „sorții din ceri“, *migrației eterne* :

Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci —
 Că vis e a ta moarte cu slabe mâini și reci,
 La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
 Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver —
 Ca cu același suflet din nou să reapară
 Migrăției eterne unealtă de ocară ...

(Mureșanu).

Așadar, nu nostalgia, ci angoasa duratei domină și devoră afectivitatea eminesciană într-un complex al nimicirii.

Zadarnic marea Carte a lumii (*Liber Mundi*) își oferă mesajul incitînd la o lectură simbolică spiritul dornic de cunoaștere. Semnele tainei „mute rămîn“ sau sunt „rău și fals“ explicate (*Geniu pustiu*). *A nu înțelege, a nu ști, a nu pricepe, necunoscut, neînțeles* — sunt lexeme de mare frecvență în vocabularul eminescian. (*Istoria neînțeleasă* a pecetluit printr-un sigil în cartea lumei soarta popoarelor, *Decebal*). Explicarea greșită a avertismentului conținut în filele cărții *Destinului* (în care un om ucis e doar o literă necitită, un oraș ars — o pagină de-ntors), traducerea eronată a „dicțiunii“ divine transformă posibilul evi-

tabil în fatal inevitabil (*Geniu pustiu*). Această interpretare implică ideea că, pentru poet, cel puțin într-o anumită perioadă a existenței sale, problema conținută în interogația disjunctivă „se poate și altfel sau e un trebui rece și neindurat“ se soluționează prin acceptarea primei părți a formulei.

Putința de a tilcui corect semnele se dovedește a fi un har, iradierea sensului universal în conștiințele vizionare, sau o învățatură deprinsă în copilărie prin osîrdie maternă („deci ea l-au învățat / Să tilcuiască semne ș-a păsărilor spuse / Și murmura cuminte a rîului curat“). Limbajul simbolic al semnelor, tilcuit de profet, prevêtește sfîrșitul :

În zadar guvernă regii lumea cu înțelepciune,
Se-nmulțesc semnele rele, se-mpuțin faptele bune
(*Egipetul*).

El vorbește și profetic glasu-i secolii pătrunde :
Sufletu-i naintea morții luminează vremii unde ;
Gîndul lui o prorocie — vorba lui mărgăritar ;
[...]
Am uitat mărièrea veche, cu rușine chiar de nume
Multe semne de pieire și de viață nici un semn

(Memento mori).

Doar în rare clipe de revelație, sinele poetic manifestă virtuți vizionare, descifrînd limbajul profetic al astrelor :
Cînd provocați de arfă-mi răspund valuri o mie,
În nopți cînd pricep scrisul al stelelor de foc ?

(Feciorul de împărat fără de stea).

De ce știi ce-i scris în stele,
Cînd în van lumea o-nvoc ?
(Cîntecul lăutarului).

Corespondența microcosmos — macrocosmos este reprezentată în imaginarul fantastic eminescian prin relația *om-stea*, cartea *veșniciei* consfințind legătura dintre esența umană și cea astrală. Vechea credință în determinismul sideral e evocată, în forma ei populară, în *Mușat și ursitorile* (Orion și Neptun „croiesc“, la naștere, soarta copilului în lume) și într-o formulă mitologizant-creatoare în *Feciorul de împărat fără de stea* („de cer steaua depinde / Și umblă scriind soartea a omului născut“).

Total aspiră la demnitatea cuvintului cosmic prin care are loc o supra-valorizare a realului — strania frumusețe a fetei sale, gîndește bâtrînul împărat, ar trebui slăvită prin seris stelar. Constatarea absenței vreunui mesaj divin încris în configurații astrale dobîndește inflexiuni tragice :

O, Demiurg, solie cînd nu mi-ai scris în stele,
De ce mi-ai dat știința nimicniciei mele ?

(*O, stingă-se a vieții...*).

Tensiunea dorinței de a străbate ecranul viitorului determină astfel invocarea unor practici divinatorii (alături de astrologie este convocată și hidromanția : nuvela *Avatarii faraonului Tlă* cuprinde descrierea unei practici hidromantice : în metamorfozele coloristice ale apei sfinte a Nilului turnate în paroh, rînd pe rînd, de aur, roză și viorie, Tlă își vede *avatarii* : un om bâtrîn și pleșuv, un tînăr frumos, un om sinistru și rece).

Lectura simbolică, inaccesibilă celui neinițiat, prin caracterul — *astrologic, arab, runic sau hieroglific* — al semnelor, este producătoare de noi sensuri.³ Aflînd, în oglinda lui de aur, în reflectarea tăinuitelor căi ale stelelor centrul, „sîmburul lumii“, esența a ceea ce este „drept, frumos și bun“, magul, unealtă a răzbunării divine, citește semnul *întors*, transformînd astfel orașele vechiului Egipet în „gigantice sicriuri“ (*Egipetul*).

Asemănătoare cărții magului, ce cuprinde în semne, „întoarse arăbește“, legile universului, este cartea lui Dionis-Dan (*Sărmanul Dionis*). Accesul la enigmaticul paralogic se realizează astfel printr-un „manuscript de zodii“, ce semnalează „ateistului superstițios“ față ocultă a existenței. Misterul se oferă unei interpretări simbolice, cartea deschisă provoacă la descifrare : „Acea carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele științei lui, stă deschisă înaintea ta“. Dezobscurizarea valorii simbolice a literelor („și fiecare literă era un an“) permite lectura destinului planetar în sirurile ei.

Vocabula *ciudat* revine de cîteva ori :

„Inițialele acestei cărți cu buchii erau scrise *ciudat* cu cercneală roșie ca săngele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare“ ; „el întorcea foaie cu foaie uitîndu-se la constelațiunile *ciudate*“ ; „*Ciudat !* Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alții oameni ! *Ciudat !*“

Se insinuează, în textul eminescian, prin anumiți indici verbali, ideea desolidarizării autorului de visătoria lui Dionis,

într-un nereușit efort de detașare („O carte care nu lăsa nimic de dorit pentru a aprinde niște creieri superstițioși, dispuși la o asemenea hrană“; „La sfîrșitul cărții era zugrăvit Sfântul Gheorghe în lupta cu balaurul — dragă doamne — simbol ce însăși adevărul nimicind neștiință“).

În lumina lunii, *constelațiunile ciudate* zugrăvite pe paginile tomului vechi, legat în piele și ros de molii, se reveleză ca imagine „în oglindă“ a astralului, iar cartea lui Dionis drept *Carte a lunii*.

Desprinzîndu-se de rîndurile textului *obscur*, privirea eroului se îndreaptă spre firmamentul nocturn, precum aceea a magului, după deschiderea cărții („El cartea-și deschide, la ceruri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers“). Intuiția miilor de ceruri ce transpar în albastra înălțime conduce spre revelație — polară — a adîncimilor sufletești transformate în lumi, „aievea aşa cum le dorești“, prin puterea unei energii psihice modelatoare. Cartea universului devine astfel și carte a sinelui. Plasarea spațiului și a timpului în teritoriu eului metamorfozează strîmta interioritate în spațiu cosmic fundamentat pe principiile reflectării : „Cîți oameni sînt într-un singur om ? Tot atîția cîte stele sînt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel lîmpede al nopții. Și dac-ai mări acea picătură să te poți uita în adîncul ei, ai revedea toate miile de stele ale cerului, fiecare — o lume, fiecare cu țări și popoare, fiecare — cu istoria evilor ei scrisă pe ea... un univers într-o picătură treceatoare“.

Simbolul cosmologic (de origine hindusă), *păienjenișul roșu*, format din o mulțime de cercuri „ce se tăiau“, se metamorfozează treptat, din miez „de järatic“ al cărții, în cer „rumenit de apunerea soarelui“. Astfel Dionis alunecă, în cîteva clipe, prin intermediul cărții, cu secole în urmă, în timpul rîvnit-domnia lui Alexandru cel Bun.

Dorința de comprehensiune prin lectură se transformă în efort inițiatic, *deschiderea* enigmei presupunînd efectuarea unei acțiuni simbolice :

Și cine-enigma vieții voiește să-o descuie,

Acela acel munte pe jos trebui să-l suie.

(*Feciorul de împărat fără de stea*).

Inițierea se realizează și prin *deschiderea* simbolică a unei porți, prin trecerea pragului ce separă domeniul cunoscutului de teritoriu necunoscutului — pasaj spre o realitate superioară.

Bolnavul rege Tlă, dorind, în ora morții rîvnite, să înfrunte adevărul, deschide o „ușă mare“ din palatul său și intră într-o sală „fără acoperămînt“, în care *oglinda de aur a podelei* reflectă oceanul astral. Aici el receptează sarcasticul mesaj al divinității thanatice invocate, ce mărturisește a fi adevărată eternitate prin „pieire și renăștere“, și care transsubstanțiază esența umană, reducînd-o, de la materia pulberii, la conturul formei prin care trece.

Al doilea nivel al inițierii în moarte este atins de faraon prin trecerea pragului „piramidei sure“ : „Deschise o ușă c-o cheie de aur, o închise iar după sine... și cu asta închisese porțile lumei după el... era singur, singur într-un mare morînt...“

Nu spre regatul tenebrelor se îndreaptă aspirația lui Dionis-Dan, el nu năzuiește o inițiere în moarte, ci dimpotrivă, rîvnește accesul în incinta sacră a domului divin, revelația supremă a imperiului celest. Accesul interzis — poarta veșnic închisă, sensul refuzat prin echivocurile simbolurilor — triunghiul ce încadrează un ochi de foc — sau prin ilizibilitatea literelor — proverbul scris în „literele strîmbe ale întunecatei Arabiei“ transformă tentația absolutului în obsesie esențială : „Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triunghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu literele strîmbe ale întunecatei Arabiei. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul o enigmă chiar pentru îngeri.“

Însă oare de ce omul nu gustă vreo fericire ! Vecinic semnul arab de pe doma Domnului și preocupa mintea lui Dan, vână-î era căutarea lui prin cartea lui Zoroastru — ea rămînea mută la întrebările lui.“

Imaginația simbolică apelează și la valorile figurilor geometrice reliefate printr-un cromatism expresiv : *cercul roșu* ce se zugrăvește pe tabla neagră cuprinde în mișcarea lui vibratorie unitatea existentului (minerale — plante — animale — om — minerale — ... , *Avatarii faraonului Tlă*) ; *triunghiul* de pe doma Domnului sugerează ordinea cosmică (*Sărmanul Dionis*). Aceste simboluri li se adaugă cel al *ochiului de foc*, emblemă a atotștiinței supraraționale care arde, fără să distrugă învelișurile, pătrunzînd pînă la esența lor ascunsă.

Destinul personal este cuprins într-o carte ale cărei pagini sunt *înnegrite* „cu gîndiri și cu imagini“, registrul afectiv în care se efectuează operația scrierii fiind durerea („A vieții mele

carte e scrisă în durere“). *Deschiderea și închiderea cărții delimită spațiul existenței individuale înscrise pe coordonatele inteligenței și ale imaginației. Se insinuează astfel, în text, simbolismul negrului, culoare ce înfruntă, maculind, albul foii, atribut al *încorței* (lat. *noceo, ere* „a vătăma“) primordiale: „mîna mea zbura tremurîndă, înnodînd fire negre pe un cîmp alb, asemenea unei gîndiri cernite ce se strecoară prin toată pagina unei vieți fericite“ (*Geniu pustiu*, t.a.).*

Viziunea este prezentă și în încercările dramatice, unde este solicitat și simbolismul roșului, într-o perspectivă a vechimii. *Slove roșii* în cartea vieții sănt pașii iubirii, afirmă Irina și Bogdana (*Grue Sînger, Bogdan Dragoș*). Arbore se consideră a fi o carte veche, bine tîlcuită de Ștefan, dar devenită ilizibilă în timp, cei tineri nepricepind semnificația literelor, doar semne moarte pentru ei, precum șîrurile arabe (*Mira*).

Dacă, în concepție eminesciană, ceea ce este a fost și va fi în totdeauna, viața individuală este aidoma unui manuscris — citit în timpul manifestării ei și închis „în saltar“, în perioadele de non-existență, de latență vitală. Așadar, „hîrtia chiar era nevoie ca să fixeze pe *Archaeus*“ (*Archaeus*), iar lectura — necesară, ca să transforme virtualitatea existenței în realitate. Femeia — poezie este o cugetare frumoasă sculptată de un filosof (*Exerciții & Moloz*), iar bărbatul — proză bunomă (*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

Umanul se oferă lecturii, în primul rînd, prin textul ochilor, scrisoarea vieții întregi cuprinsă în ei (*Urît și sărăcie*) fiind concurată doar de *cartea sufletului* încifrată în expresia feței (*Avatarii faraonului Tlă*). Iluminarea vizionară necesară lecturii este atinsă nu numai prin puterea iubirii, ci și prin energiile — polare — ale ascetismului și demonismului :

Că ce văd eu în privirea-ți senină
 N-a văzut nimeni pe pămînt.
 E-atîta scris și-atît nu-i scris în sine
 Încît ar trebui un trai de sfînt
 Ca să-nțeleagă șoapta ta surprinsă.
 Privirea ta cea dulce și aprinsă.
 (O, de ai ști cum șoapta ta divină).

O, Cezara ! Suflet de demon, gîndi el, cum citești, în sufletele omenești ... cum vezi în ele scris viitorul“ (*Avatarii faraonului Tlă*).

Univocitatea cuvîntului rostit se opune ambiguității create de ghicirea *filă cu filă* a cărții iubirii, în care expresivitatea polisemică a privirii e generatoare de enigmatic. Pe de altă parte, „vizionarea“ directă a gîndurilor și nu cunoașterea mijlocită de cuvînt — *umbră săracă, nume fugitiv în haina-i urită*, permite revelația întregului adevăr: „Toate limbele pămîntului nu pot spune ceea ce vrei să-mi spui... pe cînd în ochii tăi gîndurile-ți se ivesc goale, şirete, tinere, și haina cea urită a vorbei nu ascunde nimic din frumusețea lor. Eu nu voi umbra mărului de aur, ci mărul, nu vorba de amor, ci amorul“ (*O, taci*).

Complet degradat, trădîndu-și statutul esențial prin netrimiterea la vreo semnificație, limbajul uman se relevă, uneori, drept „sumă de semne“ opacizate:

În capetele noastre de semne-s multe sume,
Din mii de mii de vorbe consist-a noastră lume

(Icoană și privaz).

Nedisimulată este rezerva față de „învățății cuvîntului“ (preocupați întotdeauna de cartea cea mai nouă pe care o consideră drept cea mai bună) care adună în „hambarul memoriei“ doar *vorbele*, ce sunt *cojile moarte ale actului gîndirii*, veritabil „cutremur al nervilor“ (*Archaeus*). Lor li se opune cel ce se ridică, „volbură gigantică“ din abisul mării, pînă sus în „cerul luceafărului“, prin nemargini de gîndire — geniul (*Geniu pustiu*).

Meritul suprem al rațiunii (chiar geniale), ce decupează realitatea impunîndu-i propriile limite, este acela de a pune probleme și nu de a crea certitudini: „Într-adevăr lumea cum o vedem nu există decît în crierul nostru (...) Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem (...) Care-i adevărul adevărat? Cel văzut clar de un gînsac, sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant? (...) Cu toate acestea noi presupunem că filozoful e mai cuminte decît un gînsac, ba că în problemele aceluia e mai mult adevăr decît în siguranțele acestuia. Un semn că pentr-o minte mare totu-i problem, iar pentru 75 dramuri de crier totu-i sigur“ (*Archaeus*). Deci nu mediocritatea rațiunii, ci sacra putere genială, ce străpunge ecranul aparențelor atingînd *lamura* esențială, înnobilează ființa umanității, dăruind lumii ce „pare numai a curge trecătoare“, pentru totdeauna, o „dreaptă oglindă“ (*Ca o făclie...*).

Sensul căutat se poate manifesta astfel prin acțiunea modelatoare a geniului în care trăiește gîndirea veacului, exis-

tența lui însemnînd o deschidere — spre citire — a cărții lumii. Însingurarea făpturii excepționale (neputința omogenizării în mediu) reprezintă, în concepția eminesciană, doar un aspect secundar, fenomenal, importantă fiind aderența sa intimă la înșăși esența existențială :

O, genii ce cu umbra pămîntul îl sfîntiți
Trecînd atît de singuri prin secolii robiți

[...]

În orice veac trăirăți nencetăteniți,
Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți
(*Ca o făclie*).

Pornit în căutarea absolutului semantic, spiritul poetic suferă lucrarea seductivă a imaginarului :

În zădar trimit prin secoli de-ntrebări o vijelie
Să te cate-n hieroglife din Arabia pustie,
Unde Samum își zidește vise-n aer, din nisip.
Ele trec pustiul mîndru și-apoi se coboară-n mare,
Unde mitele cu-albastre valuri lungi, strălucitoare,
Inecînd a mele gînduri de lungi maluri le risip

(*Memento mori*).

Surprinsă între tentația raționalului și fascinația imaginariului, energia creatoare este antrenată, cu puteri de destin, spre cel de al doilea termen al tensiunii polare : „Și cînd cred să-aflu adevărul mă trezesc — c-am fost poet“ (*Memento mori*).

SUB VRAJA ROSTIRII

„O, de ai ști cum șoapta ta divină
Deschide-al visurilor labirint“
(O, de ai ști...)

Alături de textul scris, dar precedindu-l și în concurență cu acesta, sonorul semnificativ constituie o reprezentare ce se insinuează din toate zonele universului eminescian, fiind unul din elementele sale de seducție. Voce umană sau glas al naturii, semnificație de profunzime sau tulburătoare vrajă acustică, rostirea reprezintă o constantă în sistemul imagistic al creației.

Impregnarea afectivității cu veninul miticului Kamadeva are loc nu numai prin intermediul vizualității, ci, poate, mai intens încă, prin auz :

O dată te văzusem —
Și-am stat înmărmurit
Și crud-a fost durerea
Cu care te-am iubit.

Te văd de-a doua oară
Și glasul tău l-ascult —
Și știu numai atâta
Că am trăit prea mult
(O dată te văzusem).

Incapacitatea de a surprinde, pe cale senzorială dintr-o dată, armonia totală, trezește nevoia de „desincronizare“ a simțurilor, într-o percepție treptată a „realului imaginat“ :

Vorbește-ncet... la vorba-ți eu ochii-mi voi închide
Căci nu pot de odată cuprinde-a ta frumșete...
De-aud... nu pot să caut zimbirea blîndei fețe,
De văd, a ta cerească, armonică-arătare,
Urechea mea e surdă și gura-mi glas nu are.

(Mureșanu).

Declanșator al puterilor din adînc, sonorul devine „cheie“ inițiatică în universul reveriei. Fluiditatea muzicală a glasului induce în narator o stare extatică, sugerînd deschiderea neobișnuită a sensibilității la incantația rostirii : „astfel încit auzii vocea ei *de-un timbru umed și copilăresc* pătrunzînd scena... Eu rămăsesem în genunchi și cu mîinile unite după fondal și sorbeam cu tot sufletul meu *notele de argint* a voiei sale ce veneau pînă la mine. Eram zdrobit de fericirea mea. Pe cînd stăteam estaziat, cu capul plecat în pămînt, răpit ca de-o suvenire și setos să mai ascult vocea ei ce încetase, aud în dreptul meu un foșnet de rochie“ (*Geniu pustiu*) ; „Cînd, într-o noapte, tot de vară, trec pe-o stradă pustie... și... aud deodată dintr-o fe-reastră glasul de porumb al Mariei... Dacă am rămas uimit... mi-am răzimat fața de zidul acelei case... gîndeam că-nnebunesc... Toată feeria noptii de pe lac, toată durerea copilăriei se-nfățișără deodată înainte-mi... Eram beat... eram nebun... eram mărmurit de acest glas“ (*Visul unei nopti de iarnă*).

Beatitudinea provocată de armonia sonoră copleșește, intunecînd puterile rațiunii și dereglindu-le. Atitudinea lui Nour — în genunchi și cu mîinile unite — mărturisește adorație. Starea de extaz trădează extrema impresionabilitate a firii sale, supuse puterii seductive a sonorului. Dorința de a mai prelungi farmecul fonnic este exprimată prin *setea* (suprem chin biologic) de a mai *sorbi* notele *de argint* ale vocii (calificare metaforică a glasului armonioasei Poesis, alături de epitetele — *timbru umed și copilăresc*).

Inflexiunile vocii — glasul *de porumb* al Mariei — au virtuți „vizonare“, iluminînd trecutul situat sub semnul unei armonii identice. Provocînd explozia adîncurilor, „cheia“ melodica transpune afectivitatea pe lungimea de undă a copilăriei. Tensiunea generată de socul armonic este de neîndurat. *Beat, nebun, înmărmurit* sunt cuvintele ce exprimă efectele influxului vocal.

Subjugat de glasul *cald de înduiosare* al reginei dunărene, Arald uită universul, acceptînd, umil și fericit, destinul de a asculta *viersul* învingătoarei. Toma Nour este urmărit toată viața de timbrul — *dureros, dulce, suferitor* — al vocii mamei, ce i-a „descîntat“ copilăria. Calități morale și spirituale divulgă vocea Cezarei, demon al amorului : „era atîta tristeță, atîta dulceață, atîta resignațione și atîta superioritate de spirit în toată

expresia voiei ei încât îți venea să-i plângi de milă“ (Avatarii faraonului Tlă).

Atenția acordată calităților fizice ale vocii transpare prin referirile la timbru. Elli are un „glăscior de argint“ (Avatarii faraonului Tlă), vocea Sofiei, cîntînd pe moarte, amintește de sunetul unui „clopot de argint“, Dionis își închipuie că Maria visurilor sale are o voce de „un timbru de aur“, cînd o ascultă aude „un glăscior argintos“.

„Sonorul“ feminin este plasat sub semnul argintului și al aurului (argintul evocînd, în special, inflexiunile cristaline ale vibrațiilor sonice, aurul realizînd o apreciere globală utilizată și în limbajul comun); glasul bărbătesc posedă, în schimb, modulațiile metalice ale aramei: vocea lui Sarmis sună „adînc, ca de aramă“ (Gemenii), bătrînul preot are un „adînc glas de aramă“ (Strigoii). În Epigonii, epitetul rar *ruginit* este „acordat“ semantic la un context saturat cu termeni din același cîmp stilistic: „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce *ruginită*, / Rumpe coarde de aramă cu o mînă amortită“. Doar Ioan, cel confundat în pictură cu o femeie, are o voce de *argint*. Feciorul de împărat, ce stăpînește, din nou, peste codrii de aur, după uciderea zmeului, are o *grădină de glas* (Călin Nebunul). Tomiris distinge în glasul lui Sarmis tonalitatea arderii lipsite de primejdia mistuirii — *focul blind din glasu-ți* —, precum și copila în vocea cavalerului din imaginara idilă din *Scri-soarea IV*.

Solidar cu făptura iubitei, glasul ajunge să o reprezinte în totalitatea ei. Stilistic, cuvîntul are utilizare de sinecdochă:

Zină din păduri,

Umbră din povești,

Glas al dulcei guri,

Unde ești ?

(Ochiul tău iubit, var.).

Chiar mesajul absenței, al vocii stinse de dincolo de Styx, este receptat și corect înțeles:

Și dacă glasul adorat

N-o spune un cuvînt,

Tot înțeleg că m-ai chemat

Dincolo de mormînt

(Din noaptea ...)

Sonoritate melodică lipsită de primejdia semnificării, *glasul celui întii amor* este doar un murmur neînțeles. Regresiunea într-un timp edenic, plasarea într-un spațiu cosmic central conduc spre identificarea protagonistilor scenei cu umanitatea primordială. Armonia murmurului este definită prin metafora cu virtuți unificatoare : *flautul zefirului* (*O, taci, ce spui că mă iubești, copilă*).

Trecerea de la *glas* la *cuvînt* însemnează transgresiune de la un semnificant al interiorității (pentru că prin „intonăția graiului“, trădăm, chiar dacă „fragmentar și inconștient, eul profund“¹) la semnificația vorbirii.

Prins în capcana iubirii, lui Nour î se pare că unicul denotat posibil al limbajului, în afara căruia nu mai există nimic inteligibil, este Poesis : „Altădată limbele mi se păreau neroade, vorbele fără înțeles... orce vorbă ce nu o puteam referi la ea îmi părea o nerozie, și o nerozie să cuget asupră-le... mintea mea fîncetase de a-mi interpreta înțelesul vorbelor... uimit și nebun, vedeam în închipuința fiecăruia concept numai palidele conture a divinei sale umbre“ (*Geniu pustiu*). Chiar *vorbele goale* ale iubirii, *neroziile-i dulci* sunt *enigme* (*Avatarii faraonului Tlă*).

Insuficiența cuvîntului care nu poate exprima preaplinul simțirii este sugerată prin sintagma *fără de nume*. Iubirea își inventează limbajul, cel comun fiind impropriu să cuprindă toate nuanțele din paleta simțirii : „Ce-i viața ? El simțea că o oară lîngă dînsa ar plăti mai mult decît toată viața. Cîță intensivă, dureroasă, *fără de nume* fericire într-o oară de amor. Si cum i-ar vorbi el ! Cîte numiri ar inventa el, care de care mai îndrăgite, mai fără de înțeles, mai nepomenite, pentru un surîs de pe buzele ei, un surîs în trecere, umbra unei fericitoare cugetări“ (*Sărmanul Dionis*).

Armele ademenirii, cu dublul tăiș — al seducției semantice și al fascinației melodice, sunt tot cuvintele : „Dorința-i gurălivă, / Ademenirea-i blîndă, putut-a sta-mpotrivă / Atîtor vorbe calde șoptite cu durere, / Ce aerul îl imple c-un val de mîngiiere?“ (*Gelozie*).

Rostirea învie piatra, însuflarește, precum odinioară ruga lui Pigmalion pe Galateea, râceala marmurei, înduplecă aspră nepăsare a iubitei :

Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas,
Mai mîndră, tot mai mîndră la fiecare pas...
Visez ori e aievea ? Tu ești în adèvăr ?
Tu treci cu mîna albă prin vițele de păr ?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...
O, marmură, aibi milă să nu mă mai deștept
(Apari să dai lumină).

Plăcutul este impresia dominantă sub care se plasează limbajul și sonoritatea afectivității. Pot fi distinse diferite trepte stilistice ale exprimării ei : epitet propriu-zis, reprezentat printr-un adjecțiv la gradul pozitiv : „Cu glasul tău dulce tu raiu-mi deschizi“ (*Frumoasă și jună*) ; epitet realizat printr-un superlativ al acestui adjecțiv : „Mă uimești dacă nu mîntui... / Ah, ce *fioros* de dulce de pe buza ta cuvîntu-i“ (*Scrisoarea IV*) ; „Copile! N-o să mîntui ? / Căci *fioros* de *dulce* pe buza ta cuvîntu-i“ (*Sarmis*) ; metafora substantivală *lamură de miere* cu puternic rol de intensificare și concretizare : „Vorbirea ta mi-i *lamura de miere*“ (*Tu mă privești cu marii ochi...*), „De ce cuvîntul buzei e *lamură de miere* ?“ (*Mureșanu*) ; metafora verbală — a se *îndulci* : „El simți aerul *îndulcindu-se* sub șoptirile ei“ (*Sărmănuș Dionis*).

Lexemul *mărgăritar*, utilizat în ipostaze stilistice diferite, este, în contexte variate, rînd pe rînd, epitet metaforic (printr-o adjecțivizare a substantivului) și metaforă substantivală : „Lui glasul îi tremură... dar răspicat și blînd / Vorbe *mărgăritare* le-nșiră temurînd“ (*Feciorul de împărat fără de stea*) ; „Și vorbind *mărgăritare* culeg flori în a lor goană“ ; „Gîndul lui — o prorocire, vorba lui — *mărgăritar*“ (*Memento mori*).

Drept glas lăuntric este resimțită gîndirea. *Glasul gîndurilor* este ascultat cu atenție atunci când *roata vremii* este întoarsă — imaginar — într-o vastă panoramă retrospectivă (*Memento mori*).

În zona melodîcului și a armoniei se situează tonalitatea vocii interioare, ivite din „irealitatea“ sunetelor gîndirii :

Și-n dulcea atmosferă uimită, purpurată,
S-aud glasuri usoare ca arfe care plîng.
Dar nu-i sunet aievea... ci-a *gîndurilor sale*
Glas tremurat și dulce îi răspunde cu jale

*Si-n inimă-i aude un dulce glas de-argint
Ca sunetul-unui clopot prin noapte aiurind
(Feciorul de împărat fără de stea).*

Amuțirea glasului lăuntric este urmată de o stare muzicală averbală, saturată totuși de semnificație și înlesnind dialogul : „Cînd însuși glasul gîndurilor tace, /Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii — / Atunci te chem“ (Sonete). Cîntul îngînat al dulcii evlavii se revelează drept stare impersonală, exterioară făpturii eului (cîntul — subiect, mă — obiect direct).

Discontinuitatea temporală prin ruptura — în prezent — a solidarității cu trecutul, sciziunea interioară, deriva personalității sănt percepute drept mesaj sonor străin de esența sinelui, într-o alienare a simțirii de anvergura rimbalidianului : „Je est un Autre“. Menținerea în regim imaginativ este semnalată de modulațiile convergent-subiective ale lexemelor : *îmi pare, ca și cînd, parcă* :

*Si cînd gîndesc la viața-mi îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țiu la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ? ... Parc-am murit de mult.*

(Melancolie).

Verbul pronunțat are puteri active, în ordine cosmică și personală, unicizînd spusa într-o rostire de destin :

*Dacă șoptesc un mic cuvînt
Atrag și ceruri și pămînt
(Vremea și iubirea).*

*Un nimic, un cuvințel,
Spus după perdeauă,
E o piatră de inel,
E a nopții neauă,
Arde-atât încît cu el
Aș aprinde-o steauă
(Cînd se juca Elisa Müller).*

*Pururi te cătam
Pe orice pămînt,
Căci a-ți spune am
Un cuvînt
(Ochiul tău iubit).*

Insistența asupra precarității fonice, în contrast cu energia — de efect galactic — declanșată de nucleul semnificației, este marcată stilistic printr-un epitet adjectival — „un mic cuvânt“ sau prin forma diminutivală a substantivului — *un cuvîntel* —, echivalent, prin sinonimie, cu lexemul *un nimic*.

Puterea insuflețitoare care înfinge inertia materiei este reprezentată, în episodul Greciei din poemul *Memento mori*, prin glasul *ce-nviase stînca* al lui Orfeu. Ruga călugărului dă viață unui *blond copil din ceruri* cu graiul ca *glasul duioaselor misteruri* (*Mureșanu*). Apariția recunoaște rolul demiurgic al *glasului de jale* al călugărului, „blîndă muzică de vis“, în intruchiparea sa.

Dacă cuvântul are virtutea de a în-fi-ință, el poate însă distrage nu numai întreaga creație, ci și puterea creatoare, enigma rostitului devastator stînd în puterea schismei zeitate tutelară / / demon răzvrătit. De aceea este exprimată voința de inițiere în misterul escatologic :

Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai !
 De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai.
 Durerile-mpreună a lumii uriașe
 Te-ating ca și suspinul copilului din fașe.
 Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri,
 Sămânător de stele și-ncepător de vremuri
 (Gemenii).

Mărire ţie, Satan, de trei ori ai invins !
 Atuncea mă primește prin fingerii pieirei,
 Mă-nvață și pe mine cuvântul nimicirei
 Adinc, demonic, rece. Ti-o jur — astă știință
 Eu aş striga-o-n lume c-o cruntă usurință ...
 Atunci negrește, soare ... Atunci să tremuri, cer ...
 Atuncea saluta-voi eternul adevăr ...
 Și liber, mare, mîndru prin condamnarea lui,
 A cerurilor scară în zbor am să o sui ...
 Să strig cu răzbunarea pe buze-n lumi deșarte :
 Te blestăm, căci în lume de viață avui parte !
 (Mureșanu).

Blestemul lui Sarmis, îndreptat împotriva lui Brigbel, țintește și puțință de înțelegere a propriului limbaj („Cuvântul gurii proprii auzi-l tu pe dos“, *Gemenii*).

Întrupare a cuvîntului, glas mîndru de eternă gură este și demonul, din altă plămadă decît cea demiurgică. Prezență sonoră, suprem-ordonatoare într-un haos fonetic, se reveleză singurul principiu ce durează și care nu-și livrează — pe altă cale — identitatea :

Oglinda singură se-ncreți ca suprafața unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor... Chicot și plins... țiuuit, urlet... suspin și un glas mare începu să rîdă pin tot caosul de glasuri mici...

O, inamicul meu cel mare... spunea un glas ce îmbla prin sală. Piramide și temple, orașe și grădini suspendate puneți contra pasurilor mele... Rîd de voi, regi ai pămîntului, rîd de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră, care pentru mine sunt coji de alună... În mine, în pieire și renaștere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... voi vreți să mă prindeți pe mine... Nebuni...

Apoi se limpezi oglinda și eternitatea din cer se uită la ea însăși... și se miră de frumusețea ei

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Vorbe vane, vorbe goale, a lumii vorbe — sunt formule stilistice ce exprimă golirea de semnificație a limbajului, derută gîndirii în fața enigmei existențiale.

Glasul adevărului sau glasul înțelepciunii, vocea de aramă a destinului răsună, prelungit, în auz, îndrumînd sau dezorientînd spiritul dornic de inițiere.

Vocea — dulce — a vremelniciei se stinge în devenirea temporală :

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !

(*Trecut-au anii...*),

pe cînd cea măreață a undelor de timp ce mînă viitorul în trecut este eternă (*Andrei Mureșanu. Tablou dramatic*).

Inimiile guri ale naturii : glasul duios și slab al vîntului, *mîndra glăsuire* a pădurii de argint, *vocile dumbravei* comunică în *a firii dulce limbă*. Modificîndu-se puterile native ale organului receptor, se pierde și capacitatea de înțelegere a acestui limbaj („Căci glasul tău urechea noastră-o schimbă : / Pierdută-i a naturii sfîntă limbă“, *O,-nțelepciune, ai aripi de ceară*).

Logosul apei curgătoare² reprezintă un element esențial al viziunii personificatoare realizate prin anumiți indioi expresi-

sivi, propriile trăirii colorînd și nuanțînd sonoritatea firii : susurul cu virtuți informative al apelor („Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui gure“), indicațiile de timbru în proximitatea unor epitee morale („obraznici unde cu glăscioare de argint“), calificarea morală și temperamentală („vorbarețe valuri de rîu“, „limba rîurilor blîndă“), misterul sonor („glasul tainic de izvor“), „colportajul“ sentimental („Si izvoarele-i albastre / Șoptesc ele de ele de dragostele noastre“).

Are loc absorbirea mesajului cosmic de către făptura — în extaz — a martorului la rostirea limbajului universal :

Și tot ce codrul a gîndit cu jale
În umbra sa pătată de lumini,
Ce spun : izvorul lunecînd la vale,
Ce spune culmea, lunca de arini,
Ce spune noaptea cerurilor sale,
Ce lunii spun luceferii senini
Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi,
De mă uitam răpit pe mine însuși

(O, -nțelepciune, ai aripi de ceară).

Cale de acces spre labirintul visurilor, dar și în teritoriul rațiunii și al faptei, rostirea devine resort de destin.

EMBLEME ALE CREATIVITĂȚII

„Coroană de albi lauri, coroană de argint
Lucește într-a nopții-mi amarul labirint“
(Mureșanu. Tablou dramatic)

„Apoi veni acela ce-au frint pe Minotaur / Tezeu“. (Gemenii)

Comentând conceptul *poeticului*, Dufrenne consideră că „poezia este poetică pentru a exprima ființa poetică a Naturii. Căci Natura este în primul rînd și fundamental poetică : poezie care inspiră orice poezie. Ea este poetică în măsura în care-și exercită și exprimă *poiein*-ul. Mai întâi prin aceea că-l produce pe om, privirea în care ea se va reflecta, vocea în care ea va răsună“. Descoperirea poeticului din lume și colorarea — cu poezie — a lumii reprezintă cele două fețe ale unui proces unic : simțirea adîncă a afinității om — cosmos, plasată sub semnul aceleiași puteri.

Dispoziția muzicală a afectivității eminesciene intuieste sau proiectează — în afară — structuri melodice. Poetizarea lumii prin expresia cantonării în simfonica armonie universală are loc în diferite modalități.

O armonie „care capăt n-are“ este oceanicul suflet, indiferent-solitar (*Adîncă mare*) ; în feeria nocturnă iluminată de Selene, totul se înscrive sub semnul reveriei armonice (*Somnoroase păsărele*) ; antrenind disoluția puterilor treziei și convingând forțele antagonice lor, armonia silvestră are virtuți hipnogene (*Dorința*).

Natura este un spațiu muzical ce consimte la armonie, prin pasul *melodic* al Selenei sau prin cîntarea nocturnă in-



tonată de Eol pe harfa-i (*La Bucovina*). Caracterul melodic al dinamicii cosmice este invocat, deseori, prin formula, de sorinte pitagoreică, „*a sferelor cîntare*“. Selenarele raze de argint reprezintă, într-o vizuire metaforică originală, țăndări din cîntecul angelic intonat deasupra raclei universale țintuită în cuie astrale. Cînd prin fereastra de la temnița vieții pătrund raze din aurul luminii unei alte lumi, ea este numită soare. Cînd cerurile „albesc“ de cîntarea îngerilor, fereastra este numită lună. Receptarea sinestetic-muzicală a emanațiilor luminoase ale cosmosului trădează o sensibilitate ce poetizează lumea prin transpunerea semnalelor vizibilului în mesaje sonore.

„Blînda cîntare“ ascultată de Regele Somn, sonoritate sub influența căreia dispar, ca niște sarcofage, insulele în apă (*Mureșanu*), patetismul „asprului cînt“ ce va răsuna și după stingerea simțirii poetice (*Mai am un singur dor*), „lungile cîntece alegre“, intonate atunci cînd norii sănt „palate fantastice negre“ (*Steaua vieții*), conferă, în structura lumii, elementului marin, energiei melodice.

Atmosfera muzicală silvatică este creată de cîntecul „dendric“, pădurea — metalică — fiind un tărîm al sunetelor intonate pe coarde — de aur, de argint și de aramă. Dumbrava *de aur* din visul lui Nour cîntă, cu freamățul frunzelor, „o melodie molatcă și lină ca aceea a undelor adormite“ (*Geniu pustiu*). Pădurea *de aramă*, unde orice creangă este o strună, răsună la fiecare pas al lui Călin; în codrii *de argint*, crengile sănt *viori*, sensibile la suflarea vîntului, iar frunzele sună precum clopoțeii (*Călin Nebunul*).

În repertoriul muzical al firii se înscrie și partitura vîntului:

Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce,
Cînd silfele vin jalnic prin lilii să se culce

(*La Heliade*).

Printre mindrele coloane o cîntare blînd murmură
E un vînt cu suflet dulce într-un aer de brilian

(*Memento mori*).

Cîntecul sau murmurul dulce al izvoarelor induc o stare extatică în afectivitatea pregătită, prin emoțiile iubirii, pentru simțirea vibratiilor firii:

Numai murmurul cel dulce
 Din izvorul fermecat
 Asurzește melancolic
 A lor suflet îmbătat

(*Făt-Frumos din tei*).

Vrajă, farmec ; sfînt, jalnic ; a îngîna, a asurzi melancolic, a îmbăta săn cuvinte ce exprimă tonalitatea și registrul cîntării, dar totodată și al receptării. Polifonia melodica creată de cîntul izvoarelor și al vîntului ce acompaniază — sonor —, în tărîmul imaginarului, construcțiile onirice ale îndrăgostitilor, abolește funcția realului, covîrșind, cu puterile somniei, conștiința, scufundînd-o și încorporînd-o în armonia — fluidă și continuă — a silvaticului :

Vom visa un vis fericie,

Îngîna-ne-vor c-un cînt

Singuratece izvoare,

Blînda batere de vînt.

Adormind de armonia

Codrului bătut de gînduri,

Flori de tei deasupra noastră

Or să cadă rînduri-rînduri

(*Dorința*).

Puterile eoliene dezlănțuite acompaniază, în registru vizual-sonor, descărcările de emotivitate generate de stîhiile înfruntării zeiești sau de fantasmele morții :

Cîntăreț e uraganul pentru lupta care arde,

Bolta lirei lui e cerul, stilpi de nori sunt a lui coarde.

Vînturînd stelele roșii prin argintul neguros,

Ele lunecă frumoase prin inflarea săntă-a strunii,

Gînduri d-aur presărate în cîntările furtunii,

Codri-antici de vînt se-ndoacie și răspund fintunecos

(*Memento mori*).

Pornește vijelia adîncu-i cînt de jale,

Cînd ei soseau alături pe cai incremeniți,

Cu genele lăsate pe ochi păinjeniți,

Frumoși erau și astfel de moarte logodiți —

Și-n două laturi templul deschise-a lui portale

(*Strigolii*).

Cîntul firii întregi jelește pe crăiasa „cu chip frumos și sfînt“ și pe Arald, „copilul rege al codrilor de brad“.

Simțirea pulsăriilor naturii conferă, în special peisajelor acvatice, ritmicitate, *cadență*, *cadențat* fiind termeni ce exprimă, în ordinea lumii, o periodicitate armonioasă. Cavalerul plecat în căutarea „pietrei de lumină“ ascunse în valurile mării Nordului ajunge într-un tărîm unde „O muzică tristă, adînc-voluptuoasă, / Pătrunde-acea lume de flori și miroasă, / Si verzile lanuri se leagănă-n lună / Si lacuri cadență cîntărilor sună“ (*Diamantul Nordului*). Situată sub semnul thanaticului, iubirea dintre Maria și Arald suscătă energiile cîntării și ale unei armonii asemenea *molcomei* *cadențe* „a undelor pe lac“ (*Strigoi*). Regele Somn, infiorat de voluptatea nopții, contemplă marea, ale cărei unde albastre „fulgeră-n cadență“ (*Mureșanu*). Meditînd la soarta umanului, Cezarul veghează cînd „întinse-a apei arii / În cercuri fulgerînde se pleacă lin suflării / A zefirului nopții și sună *cadențat* (*Impărat și proletar*). Cadență a apei însenăză, în aceste contexte, bătaie metronomică în fluxul unei melodicități exterioare, sugestie, prin comparație, a armoniei simțirii, periodicitate — vizuală și auditivă.

Impregnarea interiorității cu armoniile simfoniei melodic-cadențate a firii reprezintă un element de stimulare a germenilor creativității, adînc implantată în receptacolul sinelui rezonant :

Melodica șoptire a rîului, ce gême,
Concertul, ce-l întoană al păsărilor cor,
Cîntarea în *cadență* a frunzelor, ce freme,
 Născur-acolo-n mine șoptiri de-un gingăș dor
 (Din străinătate).

Într-un context complet metaforizat dintr-un text aferent romanului *Geniu pustiu*, *cadența* definește gîndurile *rîului existențial* : „Ca o floare e viața... ca o floare trece (...) Dar, dezgustată de ea, deși n-a veștezit încă, zîna o aruncă pe malul unui rîu care curge pe lîngă stînca grijei și-și sparge cugetările sale de diamant și *reflecțiunile* sale *cadențate* în valuri de mici pietricele ale realităților meschine de toate zilele.“ Sugestia temporalității, implicată în această metaforă, se regăsește în imaginea *clipelor* *cadențate* ale rostirii — de miez de noapte — în moarta Venetie, prin glasul profetic de clopot din bâtrînul San Marc (*Veneția*).

Puterea de seducție a iubirii se întemeiază și pe influxurile armoniei. O armonică arătare este întruchiparea ivită din visurile călugărului (*Mureșanu*), armonic și lin este pasul gingeșei Tomiris, cea iubită de Sarmis (*Sarmis*). Cântare intrupată este artista mult-admirată de poetul răpit de armonie și ezitind între posibilități de identificare metaforică diferită: „notă rătăcită / Din cântarea sferelor“, „ființă-armonioasă / Ce-o gîndi un serafin“ (*La o artistă*) ; „cântărilor sororă gemenă“ este Ondina (*Ondina*). Într-un text aferent romanului, Sofia este o copilă „în care muzică și poezie păreau a se fi-ntrupat“ (*Geniu pustiu*, t.a.).

Absența armoniei, acumulând doar stridențe, anulează posibilitatea oricărei înțelegeri, transformând încercarea de comunicare într-un dialog absurd : „Ah ! sufletele noastre *nu sunt de fel armonici* / *Și sunt ca două note cu totul discordante*“ ; „*Făr' nici o armonie e toată viața ta*“ (*M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire*).

O zi „care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere“, receptată prin *cîntecul ei absurd*, din care s-a extras poezia, reprezentă un fragment de roman — „metaforă a existenței“, reflectează naratorul din *Geniu pustiu*.

Deseori sănt notate impresiile muzicale ce reliefiază seducția exercitată de compoziție sau sugestiile melodic-picturale ale armoniei — muzica fremătătoare ce *mîngiile auzul*, muzica lină ce *iși zugrăvește „armonia în aer“* (*Iconostas și fragmentarium*).

Notele lirei de-amor, coardele mandolei, clapele pianului intonează imnuri pe altarul simțirii. În *reveriile infinite* pe clapele pianului, numele iubitului este amestecat într-un *solfegiu nemărginit* (*Geniu pustiu*, t.a.). Una dintre atitudinile caracteristice armonioasei Poesis în momentele paroxistice ale existenței, la moartea Sofiei, în apoteoză comuniunii sentimentale cu Nour, înaintea propriei morți, este cântatul la pian :

...cînd deodată mînele celei de lingă piano se mișcară. Electric inspirate zburau ca nevăzute asupra clapelor, aerul se auri de note divine, cerești ;

... ea-și întinse brațele pe clape și-ncepu să bată clapele, cu o viciozitate melancolică ; era un valt turbat, înamorat și trist a unuia din maeștrii germani, ce mă amețea, mă timpea și mai mult. N-auzeam note și armonie, ci numai un vuiet melancolic și voluptos, care se pierdea încet, încet ;

Apoi, șezind lîngă piano, începui a cînta valsul cel molatec, dulce, pe care l-am cîntat cînd capul tău cel negru și genial dormea în poalele mele.

Partitura interpretată corespunde registrului afectiv al muzica solemnă a lui Palestrina înaintea morții Sofiei, un vals romantic în apogeul simțirii. Nour este, în aceste scene, rînd pe rînd, auditor încă imparțial, coparticipant la vrajă, martor tardiv, devastat de singurătate și remușcări.

Și Poesis este supusă efectului îmbătător al efluviilor melodice. Impregnată de armonia uverturii intonînd rugăciunea din Norma, ființa diafană a eroinei din *Geniu pustiu*, complet spiritualizată, pare a se înălța, răpită de cîntec, într-o lume celest-angelică. Starea de beatitudine provocată de energiile fonice, dependența de armonie, reveriile melodice semnifică acordare a pulsăriilor adîncului cu ritmurile exterioare, saturare a interiorității cu vibrații muzicale.

În viziunea îndurerată a însingurării sfîrșitului — mîngîietor încă față de amarul ceas al prezentului despărțirii — : înghețul printre străini, sinistrul stol de corbi întunecînd zările, spulberarea lutului trupesc în vijelia stîrnită „din margini de pămînt“, unicul element alinător este reprezentat de cîn tecul mortuar, interpret al setei de repaus :

Cîntări tînguitoare prin zidurile reci

Cerși-vor pentru mine repaosul de veci

(Despărțire).

Identificarea, în imaginile prevestitoare ale unui vis, cu chipul adormit „în albă mantie de Domn“, în „domul cel regal“ din mijlocul unei insule, provoacă așteptarea — înfrigurată — a stării letale. Și acum este prezent sonorul funerar :

Acum de sus din chor apasă

Un cîntec trist pe ziduri reci,

Ca o corsire tînguoasă

Pentru repaosul de veci

(Vis).

Sub puterea vraiei declanșată de varga fermecată a bătrânilui mag întru trezirea din moarte a Mariei, logodnica lui Arald, „mii de glasuri slabe încep sub bolta largă / Un cînt frumos și dulce — adormitor sunînd“ (*Strigoii*). Intensificarea sonorității cîntecului, ce atinge dimensiuni paroxistice, zguduind, precum forțele dezlănțuite ale firii, domul, distrugе melodia, transformînd-o în plînsori și blestemе.

Înîtierea în enigma lumii — pe calea auzului — se opune dorinței de iluminare a mulțimii prin cioplirea, în lemn sau în piatră, a unor chipuri de idol, semne ale revelației divine, gest inutil și absurd, ca și compunerea unor simfonii pentru surzi :

Nu ne mustrați ! Noi suntem de cei cu-aurul fin

Și pricepurăm șoapta misterului divin.

Urmați în calea voastră mulțimii de absurzi

Și compuneți simfoniile și imnuri pentru surzi,

Ascuteți adevărul în idoli, pietre, lemn,

Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn

Al oamenilor zilei sublimul adevăr —

Ce voi spuneți în pilde, iar noi l-avem din cer.

(Preot și filosof).

Expresia simbolică a arhitectonicului, sculpturalului și picturalului, surprinsă în dinamica procesului de înălțare a cupolelor, de înviere a pînzei sau a marmurei sub mâna creatorului, servește negării valorice a prezentului, pustiut de sentimente și glorie și trezind doar regretul absentelor :

Căci nu-i sărdice boltile de granit,

Un Michel-Angelo nu-i să facă iar

Ziua din urmă.

Templele vechie pustie rămîn.

Să-nvie pînza, Rafael astăzi nu-i,

Nu-nvie dalta-n minile cele noi,

Moartă rămine

Marmura grea sub ochiul mort

(In van căta-veți , , ,).

Simtirea admirativă pentru ființă — desăvîrșită dar rece — a femeii-obsesie este comparabilă cu emoția încercată în



față unui tablou al lui Corregio (*Scrisoarea IV*). Dorind să rupă orice relație cu existența la trădarea lui Poesis, sora idolului său, Ioan distrugе portretul Sofiei, creat în „caosul durerilor și a disperărilor“, singurul fir ce îl menținuse în viață. Ochilor uimiți ai lui Nour, care o văzuse pe Sofia pe patul de moarte și fi remarcase rara frumusețe, părul blond „ce bătea în cenușiu“, față „albă ca bruma“, ochii „mai negri decât mura sub niște gene lungi, blonde și sprîncene subțiri, trase și îmbinate“, li se arată fata *vie* în portret, lîngă *umbra* lui Ioan, de parcă, prin creație, el ar fi cedat imaginii picturale energia sa vitală :

El se sculă și, trăgînd șnurul alb de la pânura neagră ce sta drept în față, văzui pe părete un cadru ce-mi părea viu. Ochilor mei turburi li se părea viu în adevăr. Era Sofia. Părul ei cel cenușiu, adunat într-o coroană ca o citadelă pe frunte, ochii ei profunzi, negri, străluciți, față ei musculoasă și palidă, buzele subțiri și vinete... era Sofia... În toată frumusețea ei cea originală... blondă, pe care numai Sudul o cunoaște... Ioan își împreună mînile și se uită în estaz la acel portret mare ca-n viață... Ochii săi ardeau, buzele lui tremurau, eu stam speriat, uimit și mă uitam nencrezut de realitate la această scenă în care portretul părea viu, real, și Ioan numai o umbră moartă în care trăiau doar ochii cei infocați.

Bustul, în mărime naturală, al lui Ioan, „o adevărată operă de artă“ este pictat în ulei de Toma Nour și expus pe un perete al locuinței, impresionând pe naratorul ce îl vizitează în cameră înaltă, spațioasă și goală, unde cărțile dormeau „una peste alta“ la pămînt, iar în colțurile tavanului, „paianjenii își esersau pacifica și tacuta lor industrie“.

Insistența asupra elementelor portretizării se realizează prin epitetă, în majoritate cromatice : „păr negru și lung“, „buzele supțiri și roze“, „față albă ca marmura“, „niște ochi albaștri mari“, sub „mari sprîncene și lungi gene negre“, „ochii cei albaștri ai copilului erau aşa de străluciți, de un colorit atât de senin“, „mînele cele fine, dulci, mici, albe“, „trăsurile feței de-o paloare delicată, umedă, strălucită, moale“. Si ochii din portretul lui Ioan par a avea viață : „Lumina lunei bătea în față de marmură a icoanei din părete, a cărei ochi păreau că trăiau în noapte.“ Așadar, nu pe Poesis, care l-a amăgit, ci pe Ioan l-a pictat Nour, supus și complexului vinovăției (din neglijența lui, deoarece nu s-a preocupat de semnificația întîlnirii dintre morar și ostașul împărăției, la atacul morii, fusese rănit mortal Ioan).

Astfel Ioan și Nour încercaseră să rețină în lumea formelor, prin reprezentarea picturală, pe cei care au însemnat destinul lor — muză sau prieten —, fiind supuși și „nevoii de empatie“, pol al experienței estetice umane, „impuls al autoalienării“ și al pierderii de sine în „contemplarea operei de artă“². „Sînt pictor“, îi mărturisise Ioan lui Nour, înainte de a-i dezvălui tabloul în mărime naturală al Sofiei ; Toma, în schimb, califică mina sa drept „diletantă în pictură“.

Implicit în destinul eroului din nuvela *Sărmănuș Dionis* este portretul tatălui, ai cărui ochi, ce păreau vii, îl fascinaseră pe copil. Tabloul servește drept „act de identificare“ filială orfanului, tatăl Mariei recunoscind, prin chipul pictat, apartenența familială a tînărului și dreptul său la o moștenire. În final, chiar autorul implică portretul într-o interpretare a nuvelei făcută „cu firul cauzalității în mînă“ de către cititor, dar limitată de înseși „marginile realului“ : astfel portretul „cu ochi albaștri“ ar fi umbra lui Dionis, o dată cu dispariția sa, la trezirea din boală a tînărului, stingîndu-se și „ideea fixă“. Deschiderea oferită de comentariul autorului este infinit mai mare, dar conținută nu în simplitatea soluției, ci în complexitatea ezitării : „*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.*“

Ieronim creionează tot timpul — cu ușurință superficială — în voia capriciilor hazardului, o portocală pe un perete, un papuc în colțul unei pagini dintr-o carte bisericească, iar apoi „femei, popi, cavaleri, cersitori, comedianți“ ; părăsind mînăstirea și ia o cameră în oraș pe care și-o împodobește cu schițe zugrăvite de el ; cînd Cezara începe să se înstăpînească asupră-i, îi surprinde într-un album diferitele expresii, dezmiereind-o, în acest fel, și fiind supus și lucrării — seductive — pe care ea o exercită, indirect, prin realizarea artistică asupra sa (Euthanasius recunoaște imediat, în atitudinea lui Ieronim, expresia sentimentului³) ; Euthanasius sculptează cu gravitate — fiind preocupat de semnificația operelor sale.

Cînd îl zărește, prima dată, de la fereastră, pe Ieronim, Cezara este atrasă de trăsăturile *nobile* ale tînărului, ce îi pare a fi un demon *frumos, serios, nepăsător*, model potrivit pentru tabloul, în lucru, al lui Francesco, *Căderea îngerilor*. Pictorul, în schimb, intuind posibila lor comuniune, îi vede pozînd pe cei doi pentru *Venus și Adonis*, reprezentare imaginată — pictural — de el, și realizată — sculptural — de Euthanasius, nou Canova, pe pereții peșterii sale.

Absent, în prima descriere a naratorului, motivul *marmurii* în portretul lui Ieronim apare abia după ce acesta servește drept model lui Francesco. În perspectiva Cezarei, el este „*o frumoasă statuă de marmură albă*”, un „*Adonis incremenit*”. În a treia descriere a sa, în plimbarea prin grădina palatului Bianchi, fizionomia schimbată trădează metamorfoza lăuntrică (nu îndejuns de motivată anecdotic) :

Asemenea unor aripi de vultur sălbatic cuprindea ca un privaz părul negru și uscat acea frumoasă și ostenită față de marmură de Paros. Pleoapele pe jumătate lăsate-n jos trădau mărimea ochilor lui de-un întunecos și demonic albastru și cu toate acestea dezgustați ; buzele între deschise arătau o energetică durere și numai gîțul se-ndoia cu mîndrie, ca și cînd nu și-ar fi pierdut-o sub greutatea vieței.

Portretul Cezarei, asemănăt cu o pictură de Giacomo Palma, emană, ca și chipurile acestuia, dinamism și tensionare lăuntrică :

Dar ce frumoasă, ce plină, ce amabilă era ea ! Fața ei era de-o albeată chihlimbarie întunecată numai de-o viorie umbră, transparențunea aceluui fin sistem venos ce concentrează idealele artei în boltită frunte și-n acei ochi de-un albastru întuneric cari scăpesc în umbra genelor lungi și devin prin asta mai dulci, mai întunecoși, mai demonici. Părul ei blond pare o brumă aurită, gura dulce, cu buza de desupt puțin mai plină, părea că cere sărutări, nasul fin și bărbia rătundă și dulce ca la femeile lui Giacomo Palma. Atât de nobilă, atât de frumoasă, capul ei se ridică c-un fel de copilăroasă mîndrie, astfel cum și-l ridică caii de rasă arabă ș-atunci gîțul nalt lua acea energie marmoree și doritoare totodată ca gîțul lui Antinous.

Remarcăm determinarea *energie marmoree* a ținutei capului, expresivă și rară în constelația stilistică a marmurii.

Cînd l-a pictat pe Ieronim, care, rechemînd în minte scrierile lui Euthanasius, arborează expresia dorită de pictor — durerea mîndră a scepticismului, Francesco acoperise fereastra atelierului cu o perdea de mătase albastră pentru a realiza atmosfera cromatică potrivită tabloului :

Penelul pictorului zbura pe spațiul gol ce și-l lăsase pe pînză și sub mînă-i se născură formele lui Ieronim, de sus în jos, formă cu formă pînă la umeri, pe cari pictorul schiță două lungi și strălucite aripi negre... Ședința era lungă. În vremea aceea Ieronim stătea pe piedestal drept, nemîșcat, mîndru ca un antic Apoll în semiîntunericul vînat al odăii, pe care pictorul îl făcuse anume pentru a nimeri tonul fundamental al figurei.

Tot *vioriul* — semn al unei afinități esențiale, este culoarea în care natura îmbracă corpul statuar al Cezarei, în momentul de apogeu al întîlnirii — insulare — cu Ieronim : „Cînd ajunse în dumbravă umbra mirosoitoare a arborilor nălți arunca un reflect albastru asupra pielitei ei, încît părea o statuă de marmură în lumină viorie . . .“

Sculptură funerară, dăltuită de Canova, pare Poesis la mormântul Sofiei :

Sora sa stătea, o marmură vie, un geniu al durerei, răzimată, cu fața topită de durere, lîngă un copac ce-și scutura frunzele galbene și pline de neauă pe fața ei albă și rece. Ochii închiși și seci, gura ei trasă cu amărăciune, fața ei ce sta să plingă și nu putea, te făcea să crezi că maestrul Canova își săpase pe acele morminte o operă a marmoreului său geniu și că o întronase printre cruci și morminte acoperite de ninsoare.

Formula stilistică *geniu marmoreu* se caracterizează printr-un înalt coeficient de expresivitate.

Precum statuia e prizonieră în blocul de marmură și trebuie să fie eliberată de dalta sculptorului, aşa și cîntecul ce doarme în lira bogată în sonorități este trezit la viață de mîna cîntărețului (tainica simțire „doarme-n a ta harfă“, *Scrisoarea II*; a instruia „arfa de cîntări bogată“, *Memento mori*). Emblema lîrei (a harfei) este esențială în universul imaginar eminescian pentru sugerarea puterii creative.

Cîntecul e un rezultat al tensiunii generate în cîmpul simțirii între cei doi poli : *tu — eu* ;

Tu ești aerul, eu harpa

Care tremură în vînt ;

Eu sunt trubadurul. Lira

Este sufletul din tine

(Catrene).

Eu sunt o arpă muiată-n vînt —

Tu ești un cînt

(Replici).

Transformarea cosmosului în haos prin puterea ademenitoare a cîntecului-magnet emanat de harfa orfeică, dezorganiza-

rea dinamicii astrale devenită migrație a caravanelor solare, a cîrdurilor selenare și popoarelor siderale, exprimă, într-o viziune dens-metaforică, posibilitatea „căderii” lumilor prin fatala atracție a armoniei (*Memento mori*). Dacă sunetul strunelor mitologice sau glasul lirei poetului-rege Solomon degajă energii cosmice (*Memento mori*), cîntul implorator al iubirii, intonate pe coarde, rămîne fără ecou :

*În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
Tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună ;
În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre de povești,
Precum iarna se aşază flori de gheătă pe ferești,
Cînd în inimă e vară... în zadar o rogi : Consacră-mi
Creștetul cu-ale lui gînduri, să-l sfîntesc cu-a mele lacrămi !
Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei ...*

(*Scrisoarea V*).

Expresia afectivității atinge, de obicei, extremele extazului și ale deprecierii, în judecata actului liric : „Încoardă-ți lira scumpă“ (*Care-i amorul meu în astă lume*) ; „O, lăsați să moi în ape oceanici a mea liră“ (*Memento mori*) ; „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea ?“ ; „Ce ? să-ngîni pe coardă dulce“ (*Scrisoarea II*). O bogată sinonimie frazeologică comunică înfăptuirea actului creativității sau nostalgia perenității : *a încorda lira, a îngîna pe coarde dulci* (*Scrisoarea II*), *a străbate cu lira un ceas, o zi, un secol* (*Icoană și privaz*).

În impactul cu forțele morții, lira este sfărîmată. Contexte caracteristice pentru perioada de început a creației, marcată de obsesia trecerii rîului Lethe, sint : *lira spartă* (*Din lira spartă...*), *arpă sfărîmată, plîngătoare* (*De-aș muri ori de-ai muri*), *harfa mea spartă* (*Mortua est*), *Am sfărîmat arfa* (*Aveam o muză*), cuvintele-cheie în aceste creații fiind *mormînt, raclă, a muri*. Prăbușirea construcțiilor imaginare sub acțiunea — distrugătoare — a thanaticului este simbolizată prin atitudinea mitic-evocatoare a lui Orfeu, plîngînd pe a sa Euridice :

*Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată
Stă Orfeu — cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blind al mării.
Glasu-i, ce-nviase stînca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint*

(*Memento mori*).

Intr-un poem al maturității creatoare revine imaginea instrumentelor sfârimate sugerind neputința creativității în fața alienației agresoare : „Ah, organele-s sfârmate și maestrul e nebun !“ (*Scrisoarea IV*). Epigonii sunt definiți prin metafora, ce descalifică — *harfe zdrobite*. Îndemnul dat poetului de *a-și zdrobi lira*, generat de condiția creatorului, ce trece prin lume „străin“, aparține tot unei poezii de tinerețe (*Întunericul și poetul*). Degradarea fizică a instrumentului neexersat este evocată prin intermediul epitetelor : „*coarde ruginite*“, „*strune amortite*“ (*Feciorul de împărat fără de stea*).

Transfigurarea naturii prin prisma instrumentarului artei a dat naștere imaginilor identificatoare : „*arfe — arbori*“ (*O, -nțe-lepciune ai aripi de ceară*) ; „*luna-n cer — o arfă pe-un mormînt*“ (*O arfă pe-un mormînt*).

Cei ce scriu reprezintă partea omenirii ce supune lumea gîndirii, cumpânind și *știind*, opusă celor care dau viață problemeelor, *voind* (*E împărtită omenirea . . .*). În cîmpul stilistic al motivului scrierii se ordonează termenii : *poezie, poet, bard ; stihuire, strofă, vers, ritm, troheu, iamb, dactil, rimă, măsură, cezură, terține, sonet, gazel* și.a. Imaginea *penei*, zăbovind în cerebrală (*Scrisoarea II*) sau umplînd tacerea încăperii cu scrișnetul caracteristic pe hîrtia „vînătă și unsuroasă“ sau cu sunetul izbirii de „călămările pline“ (*Moș Iosif*), are valoare emblematică în opera eminesciană.

Numeroasele metafore din constelația stilistică a motivului nuantează semnificațiile atribuite procesului scrierii, deschizînd perspective felurite și luminînd, din unghiuri diverse, activitatea creatoare — „aventură a spiritului operator, care, fiind în același timp propriul său spectator, își potențează tensiunea poetică prin meditația asupra activității sale“⁴ — convingere și a marilor lirici ai secolului XX :

— a supune profunzimea gîndirii, prin creația poetică, unor tipare formale :

a desface în strofe și a așeza în rime adîncimea mintii (*Icoană și privaz*) ;

— a da ritmicitate expresiei afectivității :

a-și cadența durerea pe-al veacurilor mers (*Gelozie*) ;

a lustrui durerea adincă în rime și-n cadențe (Odin și poetul);

— a trăi „tortura dulce“ a formulării „reprezentative“ a emoției :

a fi supus duioasei, nemaisimțitei munci de a iubi cu o oaste de imagini (Nu mă înțelegi);

— a-și risipi existența în indeletnicirea „cîntăririi“ cuvintelor :

a cumpăni cuvinte, a cuprinde ființa iubită cu sunetul lor pieritor, a fereca în lanțuri duiosul vis (Nu mă înțelegi);

— a face mari eforturi pentru a îndeplini constringerile poeticității, de ordin prozodic sau stilistico-lingvistic :

a lupta cătind în vers măsura (Iambul);

a încerca, în luptă dreaptă, să torni în formă nouă limba veche și înțeleaptă (Scrisoarea II);

— a înti atingerea unui ideal al armonicității perene a limbajului :

a voi ca limba să fie ca un rîu de eternă mîngîiere, cu un cîntec blind (Icoană și privaz);

— a se ocupa de facilități pur formale, în viziunea opacă a mediului :

a innoda vorbe ca în cadență rară să sune trist din coadă (Icoană și privaz);

— a apela la simbolismul antitezei cromatice alb-negru în exprimarea gîndurilor, prin depreciere, a macula albul paginii :

a înnegri paginile cu gîndiri și cu imagini (Cu gîndiri și cu imagini);

a negri mai multe topuri cu gîndiri nemîstuite, a turna la rime rele cu dactile în galopuri (Poet);

— a efectua o operație de pură și facilă tehnicitate :

a înșira cuvinte goale ce din coadă au să sune (Criticilor mei).

Factorul R I T M reprezintă unul din elementele esențiale ale declanșării procesului scrierii, veritabil „declick“ al creativității (dispoziția afectului, prielnică serisului, situîndu-se, de cele mai multe ori, în registrul melancoliei) :

Ah ! de cîte ori voit-am
 Ca să spînzür lira-n cui
 Si un capăt poeziei
 Si pustiului să pui ;

Dar atuncea greieri, șoareci,
 Cu ușor-măruntul mers,
 Readuc melancolia-mi,
 Iară ea se face vers

(Singurătate).

De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebî ?
 De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi ?
 De ce dorm îngrămădite între galbenele file
 Iambii suitorii, troheii, săltăretele dactile ?

(Scrisoarea II).

Și-n asemenei momente, în lungile și friguroasele nopți de iarnă, crede cineva cum că el, redus pînă la culmea mizeriei, devinea trist ? Așa era elementul său. O lume întreagă de închipuirile umoristice și umpleau creierii, care de care maiizară și mai cu neputință. El băga de samă că gîndirile lui adesa se transformau în șiruri ritmice, în vorbe rimate, și atunci nu mai rezista de-a le scrie pe hîrtie... mai ales garafa goală era în stare de a-l umplea de cugetări melancolice...

(Sârmanul Dionis).

Se cunoaște rolul ritmurilor fiziologice în eliberarea energiei creațoare. „Sînt cunoscute cavalcadele lui Byron, ale lui Lamartine, ale lui d'Annunzio, plimbările lui V. Hugo, Dumas-fiul sau F. de Curel, partidele de canotaj ale lui Shelley sau Maupassant. Lui Th. Gautier îi plăcea să fie zdruncinat pe imperiala unui omnibus, ca să poată visa mai în voie la opera ce-o pregătea.“⁵ Hugo Friedrich, comentînd arta poetică a lui Poe, arată că în concepția acestuia „la începutul procesului poetic stă un „ton“ insistent, precedînd limbajul purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale sonore ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. Sunetele vor fi legate de cuvînt, iar mai apoi, prin gruparea lor se ajunge la motive, din care se obține, ca rezultat final, un context semantic.“⁶

Referindu-se la *creațiunea muzicală* a ideilor, Eugen Lovinescu afirmă că „trecerea de la stările obscure de conștiință la formularea precisă se face prin intervenția miraculoasă a unei simple foi de hîrtie albă, dinaintea căreia efluviile muzicale devin cugetare organizată căci, după cum cerebralul gîndește prin jocul abstract al speculației intelectuale, oratorul prin jocul fluxului sonor al cuvintelor, scriitorul gîndește prin jocul ritmului stilistic, dinaintea acestei foi el nu aduce decît dispozitii sufletești, adică o vioară încordată într-un anume fel față de problemele pe care voiește să le trateze fără alt suport științific decât cel subconștient, fără argumente incatenate; ajunge să se concentreze în ritmul frazelor pentru ca dispozitiile sufletești vagi să ia consistența formelor precis delimitate, pentru ca faptele și argumentele să se insereze de la sine, predestinat, într-o ordonanță incontestabilă. O dată punctul initial găsit, scriitorul devine astfel *creațiunea* propriei sale expresii.”⁷

În constelația stilistică eminesciană a motivului scrierii sunt cuprinse aşadar nu numai metafore exprimînd procesualitatea dinamică a travaliului creator, ci și reprezentări sugerînd pasivitatea abandonării de sine în voia undelor creativității. Cîntecel răsar din mari depărtări sau străbat, din adîncuri, un dificultuos parcurs la lumina manifestării :

S-a dus amorul, un amic
Supus amîndurora,
Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora.

Uitarea le înhide-n scrin
Cu mâna ei cea rece,
Și nici pe buze nu-mi mai vin,
Și nici prin gînd mi-or trece.

Atîta murmur de izvor,
Atît senin de stele,
Și un atît de trist amor
Am îngropat în ele !

Din ce noian îndepărtat
Au răsărit în mine !
Cu cîte lacrimi le-am șudat,
Iubito, pentru tine !

Cum străbateau atât de greu
 Din jalea mea adineă,
 Și cît de mult îmi pare rău
 Că nu mai sufăr încă !
 (S-a dus amorul...).

Verbelor *a răsări*, *a străbate*, li se adaugă lexemul *a pătrunde*:

Frumosul chip în voluptos repaos
Pătruns-ai trist și dulce în cîntare-mi.
 Ființa ta gîndirii-mi am adaos.

Căci numai tu trăiești în cugetare-mi.
 A ta-i viața mea, al tău poemul,
 Cum le inspiri tu poți să le și sfaremi
 (Tu mă privești cu marii ochi...).

Sugestivă este subtila rețea de interferențe imaginativ-affective, caracteristică întregii poezii, în care cuvintele-cheie sunt: *tu* (=inspiratoarea), *eu* (=poetul), *el* (=versul) și pronumele și adjectivele posesive corespunzătoare:

| | | |
|---------------------------|--------------------|-----------------------|
| <i>a tale buze</i> | <i>urechea mea</i> | <i>a sale gînduri</i> |
| <i>ochii tăi</i> | <i>cîntare-mi</i> | <i>ritmul său</i> |
| <i>vorbirea ta</i> | <i>gîndirii-mi</i> | |
| <i>ființa ta</i> | <i>cugetare-mi</i> | |
| <i>a ta (e viața mea)</i> | <i>viața mea</i> | |
| <i>al tău (e poemul)</i> | <i>cîntul meu</i> | |
| <i>a ta zîmbire</i> | <i>a mele zile</i> | |
| <i>al tău farmec</i> | <i>a mele zile</i> | |
| <i>poala ta</i> | | |

Semnificativ este și raportul cantitativ între pronumele personale în nominativ: *tu* (frecvență 5), *eu* (frecvență 1), *el* (frecvență 4).

Menirea muzei este de *a smulge cînturi noi* din lira poetului (*Sunt ani la mijloc*). „Aproprierea“ — prin interiorizare — a idolului inspirator este însotită de simțirea crudă a insuficienței harului poetic în fața frumuseții demne de amploarea genială a unei imaginații dantești: „Te-am îngropat în suflet și totuși slabii crieri / Nu pot să te ajungă în versuri și descrieri“ (*Icoană și privavă*). Răscumpărind — prin iubire — viața poetului, înclinată înainte pe versantul morții, inspiratoarea este și „deținătoare“ de drept a *roadelor și armoniilor operei* (*De ce mă-ndrept să-acum...*).

Înțelegerea oferită de iubire este superioară altor acte de intelectie, permîșind absolută identificare cu gîndirea și afectivitatea celuilalt. Lumii opace și răuvoitoare ce „ia în gheără-și“ operele-copii, î se opune muza-critic, deschisă comprehensiunii prin transferul de personalitate operat de sentiment :

Cînd dulci-i ochi pe linii or s-alerge,
Va cumpăni în iambi turnata limbă :
Ici va mai pune, dincolo va șterge.

Atuncea ea în lumea mea se plimbă,
Cu-a gîndurilor mele navă merge
Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă
(Oricare cap îngust).

Între cei doi poli : *tu* — *eu* se stabilește și cîmpul cugetării, încărcat de tensiunea gîndirii sau descărcat de orice energie prin stingerea curentului comunicării : „Cînd înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg !“ ; „Tu îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi“ (*Nu mă-nțelegi*).

Sensibilitatea melodică a iubitei oferea toate premisele unei receptări corecte a mesajului poetic, pentru că „a înțelege poezia, spre deosebire de proză, înseamnă a percepe, a consumă la ființă sensibilă a limbajului, aşa cum percep muzica. Fără îndoială a percepe presupune într-o oarecare măsură a concepe deoarece cuvintele au sens. Diferența între muzică și poezie este atunci analogă diferenței între arta figurativă și arta non-figurativă.“⁸ Dacă „metricianul va căuta în formă o anumită structură ritmică sau armonică, aşa cum cauți într-o gravură de Dürer sau într-o pînză de Da Vinci proporțiile geometrice ordonate numărului de aur“, *la cald*, „ritmul este trăit ca o invitație la respirație sau la vibrare ; și tot astfel sensul este trăit precum dezvăluirea unei lumi imediat exprimate în aparițiile sensibilului.“⁹

Așadar, doar părerea acelui „iubit și blond tovarăș“, des evocat, bucură sau însăprimă pe scriitorul al cărui cînt a fost în contemporaneitate „de glorie sărac“. Eminescu, care nota în caietele sale „E un bold nefericit în om care-l revoltă contra superiorității altora. Tămfliază mai bine pe un Apis dezgustător, fără spirit, nedemn, spre a umili pe un Apollo, care merită tămflie. Merit și calități sunt pentru lume o provocare la duel“, cunoștea desigur și aforismele schopenhaueriene privind *conspirăția mediocrității* împotriva talentului, *meșteșugul*

de a suprima meritele prin tăcere și ignorare perfidă, invidia încreștind gurile.

Poemul *Icoană și privaz* conține metafore care reliefă degradarea profesiei de scriitor într-un veac în care „poezie și visuri sunt un fleac“, dar totodată denunță și nimicnicia epigonilor :

O, tristă meserie, să n-ai nimic de spus.

Decit povești pe care Homer și alți autori

Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori ;

O, salahori ai penei, cu rime și descrieri

Noi abuzăm sărmanii de mină-ne de crieri ...

Căci plumbu-n veci nu-i aur ... și-n noi se simte izul

Acelei meserie ce-nlocuim cu scrisul ...

In loc să minui plugul sau teasla și ciocanul,

Cu aurul fals al vorbii spoiesc zădarnic banul

Cel rău al minții mele ... și vremea este vama

Unde a mea viață și-a arăta arama ;

Decit să scriu la versuri, mai bine-aș bate toba :

Cu rime și cu strofe nu se-ncălzește soba.

Conotațiile depreciative sunt implicate în conținutul semantic al termenilor (*salahor*, *iz*, *plumb*, *aramă*, *a spoil*; *tristă meserie*, *aur fals*, *banul cel rău*).

Încărcată de semnificații este și interogația următoare : „Căci ce-i poetu-n lume și astăzi ce-i poetul?“ (*Pierdut în sufereință* ...). În piesa *Mira* este formulată afirmația că răsplata poetului se află doar în sine și în creația sa. Dubla asociere metaforică *mare/timp*, *pasare/poet* — exprimă înfrângerea duratei prin harul cîntării, salvarea — prin creație — din capcana hăurilor oceanice : „Numai poetul, / Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului“ (*Numai poetul*). Îngînat de murmurul valurilor și al vîntului rămîne gîndul, chiar nedeleplin înțeles, al cîntecului (*Dintre sute de catarge*). Poezia este și „strai de purpură și aur peste țărîna cea grea“ (*Epigonii*) sau „văl alb“ de himere ce ascunde asperitatele, idealizînd lumea (*Venere și Madonă*). Într-o vizion ironic-umoristă asupra menirii „consumatoriste“ a literaturii, scrierea este neguțătorie de cuvinte : „Dactilu-i cit, troheele sunt stambe, / Si-i diamant peonul, îndrăznețul. / Dar astăzi, cititori, eu vă vind iambe“ (*Cum negustorii din Constantinopol*).

Traseul fanteziei „lipsite de învăț și formă“ este unul de-delic, rătăcitor, tot aşa precum construcția poemului este asemănătoare structurii piramidale :

Neavînd învăț și normă,
Fantazia fără formă
Rătăcit-a, vai ! cu mersul :
Negru-i gîndul, șchiop e vîersul,

Și idei, ce altfel simple,
Ard în frunte, bat sub tîmpile :
Eu le-am dat simbrăcăminte
Prea bogată, fără minte.

Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide :
Un mormînt de piatră-n munte
Cu icoanele cărunte,

Și de sfinxuri lungi alei,
Monoliți și propilee,
Fac să crezi că după poartă
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă.
Cind acolo ! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă
(Cu gîndiri și cu imagini).

Opusă poeziei, proza este realul lipsit de tonalitatea și culoarea reveriei : „Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii, / Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii“ (*Scrisoarea III*), „Sînt sătul de-așa viață — nu sorbind a ei pahară, / Dar mizeria aceasta, proza asta e amară“ (*Scrisoarea IV*). Într-o vizuire „livrescă“, oamenii sunt bilete circulînd în lume cu reversul nedescifrabil pînă la expirarea termenului lor de valabilitate. În „mașinile de tipografie“ ale doamnei Lumi, care „sînt eterne și se numesc legi“, „combinațiunile curioase“ ale *domnului culegător Destin* „sînt asemenea curioase“, ele se numesc „împregiurări“ : „Se-ntîmplă însă că domnul Destin în loc de-a interpreta dicteul d-nei Lumi în bine îl interpretează în rău, d.e. :

Lumea

L. Schubert
compozitor de geniu
L. Burghardt
poet de geniu

Destin

L. Schubert
muritor de foame în Viena
L. Burghardt
muritor de foame în Berlin"
(*Contrapagină*).

În centrul *labirintului de neauă al mării*, printre bolți *splendid arcate*, coloane *nalte* (*Odin și poetul*), poetul o vede pe blonda copilă a mării, „subțire ca-ntruparea unui crin“, „un cîntec însăși, cel mai dulce / Cel mai frumos, ce a fugit vodată / Din arfa unui bard“ și chinurile — ivite din mizeriile vieții și indiferența opacă a contemporanilor i se alină, topindu-se la căldura frumuseții și strălucirii imaginarului compensator.

ÎNTRE POEZIE ȘI PROZĂ SAU OBSEZIA RITMULUI

„Acolo, noaptea, după ce astupam sobă, citeam și traduceam spre propria mea plăcere ceea ce am spus mai sus. Apoi, deodată, pare că mi se lumina visele. Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urmă pe altul, o întâmplare pe alta. Atunci stingeam luminarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni, și scriam iute prin întuneric în fragmentarium, tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte“

(Când eram încă la Universitate...)

Poet genial, prozator fantast, dramaturg, Eminescu și-a încercat puterile creațoare în toate domeniile literaturii. Drumul căutărilor sale nu a fost drept, ci a trasat arabescuri, a frânt linii, a descris angulozități înainte de a atinge absolutul perfecționii. Oscilațiile sale între aritmia prozei și cadența poeziei, relevabile în numeroase texte, sunt reliefate prin confruntarea — în paralel — a unor imagini, metafore, viziuni, și prin sublinierea modificărilor impuse mesajelor — poetic și prozastic — de opțiunea inițială.

Descrieri. Pentru a ilustra traseul sinuos al căutărilor eminesciene între proză și poezie, sunt solicitate, pentru început, trei texte, unul în proză, două poetice, redactate, aproximativ, în aceeași perioadă. Primul fragment, ce aparține nuvelei *Sărmănatul Dionis*, publicată succesiv, în revista „Con vorbiri liter-

rare“, nr. 9/1 decembrie 1872 și nr. 10/1 ianuarie 1873 (redactată înainte de august 1872 cînd Eminescu î-o citește lui Slavici), cuprinde o descriere a peisajului selenar, comparabilă cu pasaje din *Miradoniz* și *Memento mori*, postume datînd din 1872.

Paralelismul între textul în proză și *Miradoniz* a fost semnalat, în felul următor, de George Călinescu : „În ceea ce ne-a rămas din *Mirodonis*, găsim obișnuitul castel cu hale negre, o „regină tînără și blondă“, care trece în lună „cu mînile — unite pe-al ei piept“, adică o lunatică în felul Mirei, beată de astru. Toată euforia selenară halucinantă din *Sărmanul Dionis* a trecut aci.“¹ Unele „apropieri descriptive între grădina Miradonizei și raiul Daciei din episodul Dochiei în poemul *Memento mori*“ au fost consemnate „în treacăt“ de Perpessicius.²

Urmează textele :

Insulele se înălțau cu scorburi de tămiie și cu prund de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul să adințește în fundul apei. Siruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe, și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușîți cîntau ca orlogii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică ce steclește vioriu și transparent, încit a lunelor raze, pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu mîile lui unde

(*Sărmanul Dionis*).

Și noaptea sfîntă plină-i de-n tuneric
 Pe rîul sănătate ce curge-n valea mare
 Care-i grădina cea din codri vechi
 A lui Miradoniz. Insule sfinte
 Se nălță-n ele cu scorburi de tămiie.
 Copile sunt cu ochi rotunzi și negri,
 Cu flori de aur, de smarald — cu stînce
 De smirnă risipită și sfârmata
 În bulgări mari. Pe mîndrele cărări,
 Ce trec prin verzile și mîndre plaiuri
 E pulbere de-argint. Pe drumuri
 Cireși în floare scutură zăpada

Trandafirie a-nfloririi lor,
 Vîntul le mînă, văluos le nalță,
 De flori troiene în loc de omăt
 Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
 De-argint deasupra apei și se oglindează
 În fundul ei — astfel încit se pare
 Că din aceeași rădăcină crește
 O insulă în sus și una-n jos.
 Și nu-i nimica în aceste ramuri :
 Dintr-un copac într-altul numai țes
 Painjini de smarald painjinișul
 Cel rar de diamant — și greieri cîntă,
 Ca orologii aruncate-n iarbă.
 Și peste rîul mare, de pe-un vîrf
 De arbore antic țesut-au ei
 Un pod din pînza lor diamantoasă,
 Legîndu-l dincolo de alți copaci.
 Prin podul străveziu și clar străbate
 A lunei rază și-nverzește rîul
 Cu miile lui unde, ca-ntr-o mîndră
 Nemaivăzută feerie

(Miradoniz).

Și cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră de-aur,
 Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,
 Zugrăvindu-se în fundul rîului celui profund,
 Cît se pare că din una și aceeași rădăcină
 Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,
 Alt rai s-adincește mîndru într-al fluviului fund.

Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi — o ploaie —
 Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaine
 Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu
 A-nfloririi lor bogate, ce mînat se grămădește
 În troiene de ninsoare, care roză strălucește,
 Pe cînd sălcii argintoase tremur sinte peste rîu.

Aeru-i văratic, moale, stele izvorăsc pe ceruri,
 Florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri,
 Vîntu-ngrăunind cu miros, cu lumini aerul cald ;

Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine
 Vioriu scăpesc suspinse într-a lunei dulci lumine,
 Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.

Pe cind greieri, ca orlogii, răgușit prin iarbă sună,
 De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în noptile cu lună
 Pod de pînză diamantină peste argintosul riu,
 Și cît ține podul mîndru, printre pinza-i diafană,
 Luna rîului îl ajunge și oglinda lui cea plană
 Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu

(Memento mori).

Comparîndu-se textele în „desfășurarea“ lor, se remarcă segmente identice sau asemănătoare în toate fragmentele citate sau doar în două dintre ele, gradul de ampolare al apropierilor fiind, de fiecare dată, diferit.

O cantitate de informație în plus aduc pasajele citate din *Sărmanul Dionis* și *Memento mori* prin complexul determinativ al insulelor — cu *prund de ambră* :

Miradoniz

Insule sfinte

Se nalță-n ele cu scorburi de tămîie ;

Sărmanul Dionis

Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră ;

Memento mori

Și cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră de-aur,

Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur.

În *Memento mori*, epitetul metaforic al ambrei : *de-aur*, ce aduce o informație suplimentară, satisfacă și necesități prozodice, apărînd în rimă cu determinantul dumbrăvilor — *de laur*, corespondent al adjecтивului epitetic *întunecoase* din *Sărmanul Dionis* (dumbrăvele lor *întunecoase*). Semnificativă este schimbarea locului ocupat de componentele enunțului într-o topică poetică, accentul semnificației fiind situat, de data aceasta, pe părți secundare de propoziție, plasate înaintea subiectului și constituind un vers întreg :

Și cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră de-aur.

Verbului *a se oglindi din Miradoniz*, îi corespunde, în celealte două texte, *a se zugrăvi*, obiectul „dedublării“ fiind, rînd pe rînd, sălcile, dumbrăvile, insulele cu dumbrăvi :

Miradoniz

Si sălcii sfinte mișcă a lor frunză

De-argint deasupra apei și se oglindează

În fundul ei ;

Sărmanul Dionis

Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului ;

Memento mori

Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,

Zugrăvindu-se în fundul rîului celu profund.

Cuvîntul *insulă*, utilizat în sens propriu (*Miradoniz*), are drept corespondent, în celealte texte, metafora apreciativă *rai*, comune, în acestea din urmă, fiind și verbele ce creează aparentă dublă viziune pe axa verticalității, urmare a oglindirii în apa rîului : *a se înalță și a se adînci* față de exprimarea *crește în sus și în jos* (*Miradoniz*). În toate textele revine formularea *din aceeași rădăcină*, expresia consecuției (*încit, cît*) și cea a subiectivității (*se pare, părea*) :

Miradoniz

încit se pare

Că din aceeași rădăcină crește

O insulă în sus și una-n jos ;

Sărmanul Dionis

cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumină zorilor, altul s-adîncește în fundul apei ;

Memento mori

Cît se pare că din una și aceeași rădăcină

Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,

Alt rai s-adîncește mîndru într-al fluviului fund.

Epitetele ornante introduse în *Memento mori* — „rai dulce“, „s-adîncește mîndru“ au funcționalitate prozodică în realizarea

ritmului. Precizării ce apare în proză — *în lumină zorilor*, îi corespunde, în poezie, segmentul *sub a stelelor lumină*, cu o topică inversă, specifică genului, și un semantism corespunzător (*sideralul* fiind un loc comun al poeziei romantice). Nu a intervenit, de data aceasta, nici o constrângere metrică, exprimarea posibilă — *a zorilor lumină* îndeplinind aceleași condiții.

În fragmentul următor, poate fi identificat un epitet metaforic al poeziei — *de argint*, absent în proză :

Miradoniz

Pe mîndrele cărări,
Ce trec prin verzile și mîndre plaiuri
E pulbere *de-argint*.

Memento mori

Pulbere *de-argint* pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi,
— o ploaie.

Pasajul ce urmează, sugerînd formarea troienelor florale, reliefarea, din nou, apropierea mai strînsă între textul în proză și *Memento mori* :

Miradoniz

Pe drumuri
Cireși în floare scutură zăpada
Trandafirie a-nfloririi lor,
Vîntul le mină, văluos le înaltă,
De flori troiene în loc de omăt ;

Sărmanul Dionis

Sîruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene ;

Memento mori

Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoiae
Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu
A-nfloririi lor bogate, ce minăt se grămădește
In troiene de ninsoare, care roză strălucește.

Metaforele centrale sunt identice în *Sărmanul Dionis* și *Memento mori*; în *Miradoniz* apare o variație sinonimică :

*zăpada / Trandafirie a-nfloririi lor
(Miradoniz).*

*omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate
(Sărmanul Dionis).*

*omătul trandafiriu / A-nfloririi lor bogate
(Memento mori).*

Termenii *troiene* și *omăt* sunt prezenți, contextual, și în *Miradoniz*, alături de *zăpadă*, înregistrat doar aici. Lor li se adaugă, în *Memento mori*, cuvântul *ninsoare* (*troiene de ninsoare*), din același cîmp semantic.

Următoarea informație aparține doar poeziei :
Miradoniz

*Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
De-argint deasupra apei ;*

Memento mori

Pe cînd sălcii argintoase tremur sînte peste rîu.

Epitetului metaoric *de-argint* (frunză / *De-argint*) îi corespunde epitetul propriu-zis *argintoase* (sălcii *argintoase*), iar atributului „*sălcii sfinte*”, elementul predicativ suplimentar „*tremur sînte*” (*sînt* — cuvînt moștenit din latină, spre deosebire de împrumutul vechi slav — *sfînt*).

În ultimul fragment se înregistrează elemente prezente în toate textele sau doar în cîte două :

Sărmanul Dionis

Greieri răgușîți cintau ca orlogii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică ce stăclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze, pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde ;

Miradoniz

Dintr-un copac într-altul numai țes
Painjini de smarald painjinișul
Cel rar de diamant — și greieri cîntă,
Ca orologii aruncate-n iarbă.
Și peste rîul mare, de pe-un vîrf
De arbore antic țesut-au ei

Un pod din pînza lor diamantoasă,
 Legindu-l dincolo de alți copaci.
 Prin podul străveziu și clar străbate
 A lunei rază și-nverzește rîul
 Cu miile lui unde, ca-ntr-o mîndră,
 Nemaivăzută feerie ;

Memento mori

Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine
 Vioriu scăpesc suspinse într-a lunei dulci lumine,
 Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.

Pe cînd greieri, ca orlogii, răgușit prin iarbă sună,
 De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în noptile cu lună
 Pod de pînza diamantină peste argintosul rîu,
 Si cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
 Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană
 Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu.

Epitetele metaforice sunt elemente comune :
 painjeni de smarald (în toate texte; în *Miradoniz*, înregistrăm varianta fonetică *painjini*);
 Un pod din pînza lor diamantoasă
 (*Miradoniz*).

un pod de pînza diamantică
 (*Sărmanul Dionis*).

Pod de pînza diamantină
 (*Memento mori*).

Calitățile podului sunt exprimate prin variante sinonimice :
 podul străveziu și clar
 (*Miradoniz*).

(pod) ce steclește ... transparent
 (*Sărmanul Dionis*).

pînza diafană a podului
 (*Memento mori*).

Poezia insistă asupra imaginii păienjenișului, prin intermediul metaforei și al epitetului metaforic : „painjenișul / Cel

rar de diamant" (*Miradoniz*) ; „mreje lungi diamantine“ (*Memento mori*).

Și comparația următoare reliefază, prin indicii, chiar dacă aparent nesemnificative, apropierile și diferența dintre cele trei texte :

Miradoniz

și greieri cîntă

Ca orologii aruncate-n iarbă ;

Sărmanul Dionis

Greieri răgușiti cîntau ca orologii aruncate-n iarbă ;

Memento mori

Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună.

O informație suplimentară este adusă, în ultimele două citate, de cuvîntul *răgușit*, cu funcție atributivă în *Sărmanul Dionis* și completivă modală în *Memento mori*. Diferită este și forma fonetică a termenului de comparație — *orologii*, în *Miradoniz*, iar apoi, *orlogii*. În *Memento mori*, verbul *cîntă* (din celelalte texte) are drept corespondent pe *sună*. Însă elementul avînd coeficientul cel mai ridicat de expresivitate, în poem, este topica poetică.

Comună în *Miradoniz* și *Sărmanul Dionis* este notația cromatică a înverzirii undelor de către razele selenare spre deosebire de *Memento mori* unde dominantă coloristică este reprezentată de *vioriu* (epitet înregistrat și în *Sărmanul Dionis* : podul „stečește vioriu“).

Apropieri se pot stabili și între o frază din fragmentul de proză citat și o strofă ce apare, în alt loc, în *Memento mori* :

Sărmanul Dionis

flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe,
și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos ;

Memento mori :

Printre luncile de roze și de flori mîndre dumbrave

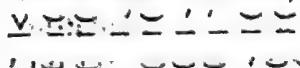
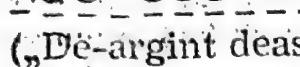
Zbor gîndaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave,

Zidite din nălucire, din colori și din mirós,

Circubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină,

Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,

A lor murmur împie lumea de-un cutremur voluptos.

• Scrisă în ritm iambic, cu unele dereglați nejustificate de vreo semnificație prioritată („a lui Miradoniz. Insule sfinte“ :  ; „Vîntul le mînă, văluros le înalță“ :  și cu metrul de 10/11 dar și de 13 silabă („Dê-argint deasupra apei și se oglindează“), cu rîmă albă, *Miradoniz* rămîne o poezie „de manuscris“. *Memento mori*, în schimb, este un poem „lucrat“, avînd metrul de 15/16 silabe (versurile 3 și 6 din fiecare strofă sănt de 15 silabe ; celelalte de 16), ritm trohâic și rîma împerecheată în primele două versuri și îmbrățișată în celelalte patru (aabccb).

Indicii stilistici ai asemănărilor și deosebirilor dintre cele trei texte denotă o interesantă evoluție spiralată a mesajului — de la poezie (*Miradoniz*) la proză (*Sărmanul Dionis*), iar apoi de aici, pe o treaptă superioară a sublimării artistice, din nou la poezie (*Memento mori*). Sintaxa poetică, mai complicată în *Memento mori*, pledează pentru intervenția ulterioară în textul în proză, transformat apoi în imagine poetică. Este posibilă și o „trecere în evantai“ de la o poezie (*Miradoniz*) la altă poezie și la proză, redactate concomitent. Este puțin probabil (deși posibil) ca imagini din *Memento mori* să fi trecut în *Sărmanul Dionis*, și de neacceptat ipoteza, citată la începutul capitolului, că peisajul selenar din *Miradoniz* ar fi ulterior, ca redactare, celui din *Sărmanul Dionis* (analiza stilistică, în măsură în care ea este probantă, infirmă o asemenea posibilitate).

Fragmente asemănătoare pot fi întîlnite și în *Istorie miniaturală* și *Călin*. Textul în proză datează din perioada studiilor universitare, iar *Călin* a fost publicat în 1876. *Istorie miniaturală* a fost citată drept un „exemplu caracteristic de interdependență între genurile literare în creația poetului“ ... „Nunta descrisă ... o întîlnim în *Călin*, cu caracterizări identice a unora din „nuntași“ (bondarul ce cîntă ca un popă, furnicile care duc sacii de făină“³. Si George Călinescu formulează, lapidar, ideea : „Nunta a trecut în *Călin*“⁴.

Iată textele :

... dacă painjeni încunjură c-un voal diamantin capul unei flori pe cari cad apoi mărgăritărele de rouă, el zice : vezi ce frumoasă mireasă. Si painjeni țes de la o tufă de flori la cealaltă un pod de diamant la mirele ce săde departe — pe altă tufă — s-aducă nuntașii, un cîrd întreg

de musculițe albastre ca oțelul... furnicile sint servitori, căci aduc saci albi cu miere și făină, ba țin cîte o iarbă în gură, cu care să apere de razele soarelui capul miresei. Clopoțeli albaștri a florilor sună de liturghie, albinele cîntă ca lăutari, bondarul în veșmint de catifea murmură pe nas ca un popă bătrân, fluturi, don juanii grădinelor, vin în cîrduri la nuntă — ci ceea ce nimeni n-aude a auzit miniaturistul meu, o nuntă în taina firei.

(*Istorie miniaturală*).

Dar ce zgomet se aude? Bîzuit ca de albine?
 Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
 Pînă văd păinjenișul între tufe ca un pod,
 Peste care trece-n zgomet o mulțime de norod.
 Trec furnici ducînd în gură de făină marii saci,
 Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci;
 Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,
 Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.
 Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un grierel,
 Și sar purici înainte cu potcoave de oțel;
 În veșmint de catifele, un bondar rotund în pintec
 Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec;
 O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,
 Cu musteață răsucită sede-n ea un mire flutur;
 Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,
 Toți cu inime usoare, toți șagalnici și berbanți.
 Vin țințarii lăutarii, gîndaceii, cărăbușii,
 Iar mireasa viorică i-aștepta-ndărătul ușii.
 Și pe masa-mpărătească sare-un greier, cranic sprinten,
 Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătînd din pinten;
 El tușește, își încheie haina plină de șireturi:
 — „Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături”

(*Călin*).

Elementele comune sau apropiate, evidențiate prin izolare, sunt următoarele :

I. Istorie miniaturală

Și painjeni țes de la o tufă de flori la cealaltă un pod de diamant;

Călin
 păinjenișul între tufe ca un pod;

II. Iстория миниатуралă

furnicile синт servitori, căci aduc saci albi cu miere și făină ;

Călin

Trec furnici ducind în gură de făină marii saci ;

III. Iстория миниатуралă

bondarul în veșmînt de catifea murmură pe nas ca un popă bătrîn ;

Călin

În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec,
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-neet un cîntec.

Se pare că, din nou, de la proză, creatorul ajunge la poezie, reluînd anumite imagini, metafore, comparații și supunîndu-le intervenției, cu rol poetizant, a topicii (astfel, în poezie, atribuțele sînt antepuse termenilor determinați — *de făină marii saci, În veșmînt de catifele, un bondar*).

De remarcat și unele diferențe în exprimarea aceleiași idei sau în modelarea viziunii :

Iстория миниатуралă
fluturii, don juanii grădinelor, vin în cîrduri la nuntă ;

Călin

Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,
Toți cu inime usoare, toți săgalnici și berbanți ;

Iстория миниатуралă

albinele cîntă ca lăutari ;

Călin

Vin țînțarii lăutarii.

În primul paralelism, formularea din proză *don juanii grădinelor* este analitic redată în versul al doilea din citatul propus — *toți cu inime usoare, toți săgalnici și berbanți*, iar expresia *în cîrduri* substituită prin metafora *un lanț*. În al doilea, imaginea are, de fiecare dată, altă fundamentare semantică și formală (comparație și metaforă).

Imagini asemănătoare se înregistrează și în poezia *Sara pe deal*, publicată în „Con vorbiri literare“, XIX, 4/1 iulie 1885, dar terminată încă din 1872, și în fragmentul de roman intitulat *La*

curtea cuconului Vasile Creangă, datind din epoca ieșeană. Perpessicius a remarcat unele relații dintre descrierile poeziei, pasaje din fragmentul ce urmează și *Geniu pustiu*⁵.

Iată textele în discuție :

Abia sara, cînd satul devine centrul vieței pămîntului cîe-l înconjură, se începe acea duioasă armonie cîmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele isvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului; buciumul s-aude pe dealuri; un fum de un miros adormitor împie satul, carele vin cu boii osteniți, scîrțiind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fintinilor, cumpenele sună, scîrniobul scîrțiie-n vînt, cînii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și larguros sunetul clopotului, care împie inima cu pace;

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar izvorînd în fintine;
Sub un salcim, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfîntă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină;
Pieptul de dor, fruntea de gînduri îi-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțiie-n vînt cumpăna de la fintină,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.

Si osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împie cu glasul lui sara,
Suflul meu arde-n iubire că para.

Elementele asemănătoare sau identice din proză și poezie, izolate, sunt următoarele :

1. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului ;
2. Stelele nasc umezi pe bolta senină ;
3. buciumul s-aude pe dealuri ;
4. Sara pe deal buciumul sună cu jale ;

3. apă fintinelor, cumpenele sună ;
 Apele plîng, clar izvorind în fintine ;
 Scîrșie-n vînt cumpăna de la fintină ;

4. un fum de un miroș adormitor împreună satul ;
 Valea-i în fum ;

5. oamenii vin cu coasele de-a umăr ;
 Si osteniți oameni cu coasa-n spinare
 Vin de la cîmp ;

6. și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului, care împletește inima cu pace ;
 Clopotul vechi împletește cu glasul lui sara.

Expresia în poezie este mai simplă și directă (1 și 4). Din necesități de ritm, forma de plural a adjecțivului *umede* devine *umezi* (1) ; formulării *jumalțul cerului* îi corespunde cuvîntul *boala*, iar determinantele *cel adinc și albastru* sunt conținute în epitetul, cu valoare sintetică — *senină*. Verbele auditei sunt mai precise și nuanțate în poezie (2, 3, 6). Buciumul *sună* (nu *s-aude* impersonal) *cu jale* (epitetul ce exprimă registrul afectiv al sonorului fiind elementul esențial al comunicării poetice), iar cumpăna *scîrșie*, verb sugestiv și sub raportul formei fonetice, mai expresiv, contextual, decât *sună*, utilizat în proză. Sunt prezente, în poezie, și note personificatoare : clopotul *împletește* sara cu *glasul lui*, iar apele *plîng*. Expressia este dezvoltată printr-un epitet (5 — și *osteniți* oamenii *vin*) sau redusă prin concentrare (6).

Viziuni filosofice și proiecții fantastice. Discutînd problematica lui „archaeus“ în termenii lui Paracelsus și Van Helmont, „în a doua scriere din cultura noastră care tratează principiul identității personale (prima, din perspectivă cronologică, fiind *Imaginea științei sacre* de Dimitrie Cantemir, scriere rămasă în manuscris timp de secole)“⁶, Eminescu versifică, pe pagina următoare a manuscrisului, unele idei formulate în română și în germană, într-o poezie cuprizînd cinci strofe, reluată apoi ca final în *Impărat și proletar*⁷. În acest fel, „Archaeus oferă cel mai ilustrativ exemplu din proza eminesciană din care vedem cum texte așternute pe hîrtie la diferite

date și risipite prin manuscrise sunt reluate și asamblate într-o structură narativă. Iar prezența acelorași idei în însemnările filozofice din manuscrise, în poezii și în proze, sunt tot atîtea mărturii care demonstrează organicitatea operei eminesciene⁸.

Urmează textele :

Cind gîndește cineva că neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă de fel în raport cu puterea, cu imensitatea voinței (gîndește la Napoleon), cumcă omul e numai prilejul, adesea slab, abia suflet, pentru niște patimi cumplite, cind gîndești cumcă purtătorul acestor patimi poate în orice moment să devină o coajă, ca un vas pe care l-a spart vinul, apoi cind vezi că unul și același princip de viață încolțește în mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rănuin, și aceste puține au în sfîrșit aceeași soarte, atunci vezi cumcă ființa în om e nemuritoare. E unul și același punctum saliens, care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și de spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mînă una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe cind carne zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică.

— Și este într-adevăr vecinică.

— În fiecare om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, îci ca rege, colo ca cerșitor. Dar ce-i și ajută coaja cariului care-a-ncremenit în lemnul vieții ? Asaltul e tinerețea, rămînerea-n drum — decepțiunea, recădere animalului pătit — bătrîneța și moartea. Oamenii sunt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor — încercări de dezlegare. Chind îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu samănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase ?

— Dar mie mi se pare că unde-i un problem e totodată și dezlegarea lui.

— Da. Kant. Cei mai mulți oameni însă rămîn întrebări, uneori comice, alteori pline de-nțeles, alteori deserte. Cind văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul iesta-n lume ?

(Archaeus).

În orice om o lume își face încercarea,
Bătrânaul Demiurgos se opintește-n van ;
În orice minte lumea își pune întrebarea
Din nou : de unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure sădite în noian ?



Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărire,
 În inima oricărui i-ascuns și trăitor,
 Zvîrlire hazardată, cum pomu-n înflorire
 În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,
 Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor.

Astfel umana roadă în calea ei îngheată,
 Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
 Acoperind cu noime sărmana lui viață
 Si arătind la soare-a mizeriei lui față —
 Fața — căci înțelesul i-același la toți dat.

În veci aceleasi doruri mascate cu-altă haină,
 Si-n toată omenirea în veci același om —
 În multe forme-apare a vieții crudă taină,
 Pe toți ea îi însală, la nime se distină,
 Dorinți nemărginite plantind într-un atom.

Cind știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
 Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
 Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
 Eterna alergare... și-un gînd te-ademenește :
 Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi

(Impărat și proletar).

Ideea fundamentală, aceea a opoziției dintre miezul esențial al ființării și superficia formei de manifestare cu virtuți de diferențiere și opacizare, este exprimată prin serii verbale care se organizează, stilistic, în rețele interferente de sinonime și antonime. Citarea cuvintelor se face în ordinea apariției lor în text. Înserierea pe verticală a lexemelor corespunde organizării sinonimice, iar aceea pe orizontală — celei antonimice :

Poezie

| | | |
|---------|----------------------|-------|
| sîmbur | dorință (3 apariții) | față |
| doruri | învecină | haină |
| înțeles | înflorire | forme |
| taină | distină | |

Proză

voință
patimi

Prilej (pentru patimi) purtătorul
(acestor patimi)
coajă (2 apariții)
vas
carnea zugrăviturilor
forme

Rol în realizarea contrastului au și epitetele : „dorinți nemărginite“ (*Impărat și proletar*), „patimi complete“, „neînsemnată mărime a corpului omenesc“, „prilej adesea slab, abia suflat“ (*Archaeus*). Determinările epitetice aduc însă nu numai un accent intensiv-cantitativ, ci și unul esențial-calitativ : „dorințe obscure“, „simbur ascuns“, „doruri mascate“, „crudă taină“ (*Impărat și proletar*).

Identitatea esențială în diversitatea formală este exprimată, în mod analog, în poezie și proză, prin intermediul acelorași mijloace verbale :

Proză

Unul și același princip de viață
unul și același punctum saliens

Poezie

aceleași doruri (în opozitie cu altă haină)
același om
înțelesul i-același

La fel este formulată și valabilitatea universală a acțiunii principiului vital :

Proză

orice moment

fiecare om

Poezie

orice om

orice minte

orice floare

înima oricărui

Conceptului *princip de viață* a cărui acțiune este explicată prin „încolțirea“ a mii de „flori“ dintre care unele „se scutură“ la drumul jumătate, fi corespunde, în poezie, metafora *simbur*, sprijinită, contextual, de o seamă de imagini realizate prin termeni din același cimp stilistic :

a sădi, floare

De unde vine și unde merge *floarea*
Dorințelor obscure *sădite* în noian?

pom în înflorire, floare, a da roade:

cum *pomu-n înflorire*

În orice *floare*-ncearcă întreagă a sa fire,

Ci-n calea *de-a da roade* cele mai multe mor;

umana roadă:

Astfel *umana roadă* în calea ei îngheată,

a planta

În multe forme-apare a vieții crudă, taină,

Pe toți ea îi însală, la nime se distină,

Dorinți nemărginite *plantind* într-un atom.

(*A sădi* și *a planta* au aici sensul de „a programa“).

Reprezentarea ciclului vegetal curmat din desfășurarea fizică fie în faza *floare*, fie în faza *rod*, se caracterizează, în sistemul imagistic eminescian, prin polisemie; ea dezvoltând, contextual, semnificații cu unghiuri diferite de deschidere:

eșec vital, existențial:

unul și același principiu viață încoltește în mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn;

inflexibilitate destinică:

Astfel *umana roadă* în calea ei îngheată,

Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat;

(*mpărat* și *proletar*).

nepuțință a cuvântului de a cuprinde integrala simțirii:

Multe flori sunt, dar puține

Rod în lume o să poarte,

Toate bat la poarta vieții,

Dar se scutur multe moarte.

E ușor a scrie versuri
 Cind nimic nu ai a spune,
 Înșirind cuvinte goale
 Ce din coadă au să sune.

Dar cind înima-ți frămîntă
 Doruri vii și patimi multe,
 Ș-a lor glasuri a ta minte
 Stă pe toate să le-asculte,

Ca și flori în poarta vieții
 Bat la porțile gîndirii,
 Toate cer intrare-n lume,
 Cer veșmintele vorbirii

(Criticilor mei);

eșec valoric :

Critici voi, cu flori deșerte,
 Care roade n-ați adus —
 E ușor a scrie versuri
 Cind nimic nu ai de spus

(Criticilor mei).

Dacă, de data aceasta, metafora este mai complexă și mai ramificată în poezie, alte ori, ea apare doar în proză. Astfel, pentru a sugera „eterna alergare“ a existentului, este utilizată metafora, de rezonanță arhaică, „Ahasver al formelor“. Observația, efectuată pe baza a două texte, nu se cuvine a fi însă generalizată, deoarece în *Mureșanu* se înregistrează reversul simbolic al aceleiași imagini :

Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci —
 Că vis e a ta moarte cu slabe mâni și reci,
 La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită, — un vecinic Ahasver —
 Ca cu același suflet din nou să reapără
 Migrăției eterne unealtă de ocară ...

Univers, lume, spiritul Universului, bătrînul Demiurgos
 sunt substituibile în contexte isosemantice :

„În fiecare om se-ncearcă spiritul Universului, se opințește din nou ;“
 „În fiecare om Universul se opințește ;“
 „În orice om o lume își face încercarea ;“
 Bătrînul Demiurgos se opințește-n van.“

„Vecinica goană după absolut“ (*Archaeus*), „eterna alergare“ (*Impărat și proletar*) semnifică încercările de dezlegare a problemelor, de soluționare a întrebărilor intrupate de „spiritul Universului“ în oameni.

Uneori, aceeași idee este formulată, puțin diferit, în proză și în poezie :

„Dar râmîne-n drum, drept că foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșitor ;“

„Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat.“

Încheierii glumet-șugubețe din *Archaeus* :

Cind văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul iesta-n lume,

și corespunde, în poezie, un final ce menține tonul solemn și grav al problematizării :

Cind știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,

Că-n urmă-ți râmîn toate astfel cum sunt, de dregi

Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește

Eterna alergare... și-un gînd te-ademenește :

Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

Motivul *lumii ca teatru*, relevînd spectacolarul existenței (versificat în *Glossă*, poezie publicată în decembrie 1883, dar elaborată, în diferitele sale versiuni, între anii 1874—1882), apăruse, de timpuriu, în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* (1873) :

Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărâtul culiselor vieței e un regisori a cărui esistență n-o putem explica ? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți cari, voind a reprezenta o armată mare, trec, pe scenă, încunjură fundalul și reapar iarăși ? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o companie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regisori. Nu suntem aceiași actori, deși piesele sănt altele ? E drept că după fondal nu suntem în stare a vedea. Si nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de-o luciditate retrospectivă cari să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este ?

(*Sărmanul Dionis*).

Privitor ca la teatru
 Tu în lume să te-nchipui :
 Joace unul și pe patru
 Totuși tu ghici-vei chipu-i,
 Și de plângere, de se ceartă,
 Tu în colț petreci în tine
 Și-nțelegi din a lor artă
 Ce e rău și ce e bine.

Viitorul și trecutul
 Sunt a filei două fețe
 Vede-n capăt începutul
 Cine știe să le-nvețe ;
 Tot ce-a fost ori o să fie
 În prezent le-avem pe toate,
 Dar de-a lor zădărnicie
 Te întreabă și socoate.

Căci acelorași mijloace
 Se supun cîte există,
 Și de mii de ani încocace,
 Lumea-i veselă și tristă ;
 Alte măști, aceeași piesă,
 Alte guri, aceeași gamă,
 Amăgit atât de-adese
 Nu speră și nu ai teamă

(Glossă).

Imago mundi, teatralul cultivă gustul aparențelor într-un iluzoriu spectacol de măști voalind esențele arhetipale și fiind minuite de regizorul-destin. Dacă finalul interogativ al nuvelei stă în corelație cu problematica lui *archaeus*, *Glossa* implică și dimensiunea socialului prin relevarea histrionismului de pe scena lumii. În proză, identitatea vizează actorii, deci umanitatea prinsă în joc, diversitatea fiind introdusă de scenariu (*aceeași actori, piesele sunt altele*), în poezie, identitatea e adusă de piesă, măștile realizând diversitatea (*alte măști, aceeași piesă*).

Metaforele-cheie din începutul vastului poem *Memento mori* (datat 1872) pot fi regăsite într-o replică a lui Arbore, personaj central din piesa *Mira* (redactată, probabil, între 1870 și 1872) :

Adeseori m-adințesc în noaptea acestui suflet bătrîn și rece, în marea lui cea adință și întinsă... căci alta-i lumea ce-o vezi cu ochii... și aceea tristă, și alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței și în visul cel frumos al trecutului și aceea-i frumoasă... alta-i fundul cel amar al mărei — alta-i față apei cea lucie. Adeseori iau de la basmu, de la păzitorul cel posomorit al trecutului cheile lui de aur și deschid porțile înimei mele. Adeseori, în sufletul meu, întorc înapoi roata cea uriașă a timpului cu codrii săi de secoli, cu popoarele sale... cu creștinătatea și păgânătatea sa... Intr-un loc îmi place să opresc roata... să privesc cu tot estazul lumea ce se-nținde naintea ochilor

(Mira).

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aievea ;

Cind posomoritul basmu — vechea secolilor strajă —
Imi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stilpi nalti suiți în stele,
Ascultind cu adințime glasul gindurilor mele,
Uriașă roat-a vremei înapoi eu o întorc

Si privesc... Codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboără
Si icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc —
La vo piatră ce însamnă a istoriei hotără,
Unde lumea în că nouă, după nou cîntar măsoară —
Acclo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc

(Memento mori).

Viziunile identice sunt create de următoarele elemente de expresie :

„alta-i lumea ce-o vezi cu ochii“ = „alta-i lumea cea aievea ;“

„alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței“ = „una-i lumea-nchipuirii ;“

„basmu, păzitorul cel posomorit al trecutului“ = „posomoritul basmu — vechea secolilor strajă“ (remarcăm deplasarea epitetului posomorit și substituția sinonimică : păzitor — strajă) ;

„cheile de aur“ (ale basmului) ;

„a deschide o poartă“ (porțile) ;

„a întoarce înapoi roata uriașă a timpului“ (a vremei) ;
 „codrii de secoli ;“
 „a-ți plăcea să oprești roata undeva ;“

Constrîngerile prozodice și-au spus cuvîntul în apariția micilor diferențe dintre textul în proză și cel poetic.

Un text ce comentează influența astrală asupra destinului uman este *Moș Iosif*, povestire datând din perioada studiilor la Viena și Berlin. Aceleași idei, trecute prin filtru poetic sunt prezente și în *Feciorul de împărat fără de stea* (poezie datând din 1872), în forma afirmativă, a realității mitice, dar și în cea interogativă a neliniștilor și îndoielilor spiritului pătruns în zona probabilului :

După el, fiecare atom era centrul lumii întregi, adică a nemărginirei, și fiecare stea în legătură cu toate lucrurile lumii. Fiecare, după ideea lui, este numărat de ochiul Domnului și neapărat în esistență să piară unul din lume și totă lumea se turbură și cade. De aici consecuența că tot omul poate fi influențat de o steauă, adică că o lume întreagă, cu popoarele ei, cu viața ei, poate influența asupra unui individ omenesc, precum, iarăși, cine știe dacă pământul nu poate influența asupra unei persoane însemnate a unui glob departat. Aceasta era legătura dintre cunoștințele lui pozitive și-ntre astrologia lui (...). Dacă lumea-i nemărginită, fiecare punct și tot așa de bine centrul ei ca și cele ce-l înconjură, aşadar lumea-i făcută pentru placerea fiecăruia din centrele sale în aceeași măsură, fiecare zice că *numai* pentru el, și drept, căci el e tot în lume, dacă ar muri *cu desăvîrșire*, lumea ar fi moartă pentru vecie. Cu deosebire naturile bogate trebuiau, după părerea lui, să fie în legătură cu o stea. Căci de ce nu sunt toți oamenii înțelepți și mari, gîndea el, căci altfel sunt toți tot asemenea ? Prin aceea se deosebesc pentru că unii au în ei o rază cerească care-i face să fie pătrunși de puterea suprafirei unei stele iară ceilalți, născuți din lut și nefiind în legătură decât cu coaja pământului, sunt robi cu duhul

(*Moș Iosif*).

Spun mite — zice singur — că orice om în lume
 Pe-a cerului nemargini el are-o blindă stea,
 Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,
 Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea ;

De-aceea-ntreb gîndirea-mi ca să-mi răspund-anume
 Din marea cea albastră, care e steaua mea ?
 E-acel trandafir roșu, ce mut duios-uimit
 Lucește-un gînd de aur deasupra-mi în zenit ?

Un om se naște — un finger o stea din cer aprinde
 Si pe pămînt coboară în corpul lui de lut,
 A gîndurilor aripi în om el le întinde
 Si pune graiul dulce în pieptul lui cel mut.
 O candelă a vieții, de cer steaua depinde
 Si îmblă scriind soartea a omului născut.
 Cînd moare a lui suflet aripele și-a-ntins
 Si returnînd în ceruri pe drum steaua a stins.
 Dar ce e acea steauă ? E-o candelă aprinsă,
 De-a cerului mari valuri e dusă pe-al ei drum ?
 E-o pară aurită de-a firii pom suspinsă
 Ce cade scuturată de-a morții lung samum ?
 Si dacă e o lume puternică, întinsă,
 De viața mea-i legată viața unei lumi ?
 Pe capul meu și-ntoarce destinurile sale,
 Cînd mor ea cade stinsă -ntr-a caosului vale ?

(Feciorul de împărat fără de stea).

De remarcat este diferența esențială dintre expresia probei și cei a poeziei, care, redînd aceeași viziune, recurg, rînd pe rînd, la o formulare simplă, directă, nefigurată sau dimpotrivă, la una metaforizată, supusă legilor sintaxei poetice. Doar pentru stea, în poezie apar următoarele echivalente metaforice : *lumină de nea, trandafir roșu, gînd de aur, o candelă a vieții, pară aurită*. Caracteristice poeziei sunt și cîteva inversiuni prezente în structura unor metafore genitivale : *a cerului nemargini, a gîndurilor aripi, a cerului mari valuri, a firii pom, a morții lung samum*.

Imagini asemănătoare se pot identifica și într-un text aferent romanului *Geniu pustiu și în poezia Mortua est* :

Mă uitam la cer în sus cu ochii pe jumătate închiși. Oare de ce să nu mi se fi părut că, palidă și sănătă, în haina lungă de atlas, pe fruntea ei coroana de roze albe și-n mîinile unite pe piept crucea, cu ochii umezi ridicăți la cer asemenea unei rugăciuni, sufletul ei se-nalță printre norii

risipiți asemenea umbrei albe a unei martire, sufletul ei se înalță prin ploaia de raze, prin ninsoarea de stele, pînă ce albeța ei se pierdea în albeța argintie a cerului. O răpise la cer un cîntec sublim, neauzit decît de mine, cîntecul acelui maestru divin în țipetele sale, Palestrina
(*Geniu pustiu*, t.a.).

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

O rază te nalță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce

(*Mortua est*).

Paloarea, tonurile de argintiu, torrentul luminos, motivul norilor și armonia sonoră sunt elementele comune celor două tablouri reprezentînd imaginara ascensiune astrală a unei umbre imateriale. Metafora *ploaie de raze* apare și în *Umbra mea*, în reprezentarea înălțării cuplului de îndrăgostiți spre lună:

Afecte. Dorința de valorizare a existenței ca devenire și a morții — ca ieșire din devenire —, prezentată în formule stilistice cvasiidentice în poezie, este anticipată de o construcție a prozei :

Adevărat că viața nu plătește nimica dacă nu vom face noi ca să prețuiască ceva... și pre sufletul meu, vom face să prețuiască mult

(*Geniu pustiu*).

Mureșanu, 1876

O, eu nu cer norocul, dar cer să mă înveți
Ca viața-mi preț să aibă și moartea-mi s-aibă preț ;

Ca o făclie, 1880—1881

Nu-i foliant în lume din care să înveți
Ca viața preț să aibă și moartea s-aibă preț... ;

In zădar în colbul școlii . . . , 1881
Nu e carte să înveți

Ca viața să-aibă preț —
 Ci trăiește, chinuiește
 Și de toate pătmește
 Ș-a s-auzi cum iarba crește ;

Scrisoarea V, 1881.

Si adine privind în ochi-l, ți-ar părea cumcă înveță
 Cum viața preț să aibă și cum moartea să-aibă preț.

Verbului *a prețui* din proză, îi corespunde, în fiecare dintre poezii, expresia *a avea preț*, dependentă de verbul *a învăța*.

Expresia adorației supreme surprinsă în gestul de transfer al afectivității asupra materiei contaminate de aura femeii iubite este depistabilă, atât în proză cât și în poezie: în *Scrisoarea lui Dionis* (t.a. la *Sărmanul Dionis*), datând din perioada studiilor universitare de la Viena, și în postuma *Renunțare* (1882) :

Nu-mi zîmbi, zîmbetul tău m-ar umplea de speranțe vane. A mă iubi nu ți-i permis, desprețuiește-mă. Te rog, desprețuiește-mă. Poate — poate desprețul tău ar alina amorul meu; el n-ar dispărea, dar astă timpire a rațiunei este nimic pe lîngă chinul meu de azi. Sărut urma pasurilor tale, *murii ii sărut pe care au trecut umbra ta*, desprețuiește-mă. Eu nu pot să nu te iubesc. Tu nu știi de ce? N-o poți ști și nici ț-o pot spune. Și cu toate astea chipul tău, umbra ce ai aruncat-o pe pînza gîndirilor mele a fost singura fericire ce am avut-o în lume

(*Scrisoarea lui Dionis*).

Nu mă iubi! Ca robul să fiu pe lîngă tine,
 De-i trece, -n jos pleca-voi a ochilor lumine,
 Dezmoștenit de toate la viață abdicînd,
 Să nu-mi rămînă-n minte decît un singur gînd :
 C-am aruncat un sceptru, cu dînsul lumea-ntreagă,
 Păstrîndu-mi pentru mine durerea că-mi ești dragă;
 Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști
 Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști.
 În veci dup-a ta umbră eu brațele să-ntind,
 De-al genei tale tremur nădejdea să mi-o prind,
Să-mi razim a mea frunte de zidurile goale
Atinse de-umbra dulce a frumuseții tale

(*Renunțare*).

Singura umilitate acceptată — aceea în fața idolului interior, impulsul destructiv al depersonalizării, blocajul rational din cauza suprasaturării afective trezesc accente patetice, cu nimic inferioare în proză față de poezie.

Ezitarea conștiinței între realitate și reverie, între contemplare și introspecție, realizând un ritm spiritual esențial, este exprimată atât în proză cât și în poezie, prin formule interogative :

— Oceana, zise el încet, Oceana, ești tu o-nchipuire, un vis, o umbră a nopții zugrăvită în zăpada luminei de lună sau ești aievea, ești tu... ?
(Cezara, variantă).

Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas,
Mai mîndră, tot mai mîndră la fiecare pas...
Visez ori e aievea ? Tu ești în adevăr ?
Tu treci cu mîna albă prin vițele de păr ?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...
O, marmură, aibi milă să nu mă mai deștept
(Apari să dai lumină).

Finalul poeziei rămîne deschis prin nesoluționarea disjunctivității, permanentizîndu-se astfel oscilația spirituală între posibilitatea unei capcane a imaginăției și corecta percepere a realității pe cale senzorială.

Similaritatea atitudinilor spirituale în fața lucrărilor artei și în fața iubirii este anulată — și corectată — în poezie, printr-o lucidă și ironică detașare de contemplația inițială :

atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe un tablou zugrăvit pe un fond luminos într-o carte cu icoane...

(Cezara, variantă).

De la creștet la picioare s-o admir și s-o desmierzi
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Corregio,
Cînd ea-i rece și cochetă ? Ești ridicul, înțelege-o
(Scrisoarea IV).

Ecuația metaforică *femeie=piatră* este conținută în contexte ce poartă diferite accente ale semnificației poetice : blind reproș :

Si tu-i lași pe toți, copilul meu, pentru de-a-ngenunchea înaintea
unei pietre reci și fără inimă

(*Geniu pustiu*, t.a.).

regret neputincios :

Căci mie mi-a dat soartă amara măngiere

O piatră să ador

(*Amorul unei marmure*).

avertizare lucidă :

Când vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila...

De ai inimă și minte — feri în lături, e Dalila

(*Scrisoarea V*).

constatare concesivă, plină de speranțe :

De piatră să fie o inimă, este o margine care s-o miște

(*Sărmanul Dionis*).

Căci de piatră de-ar fi, încă s-a-ncălzi de-atât amor

(*Scrisoarea V*).

Expresia geloziei, afect eminescian de maximă intensitate, apare în texte paralele (*Visul unei nopți de iarnă*, 1876 ; *Gelozie*, 1881) :

— Ah ! e o nerozie a-ți închipui că o femeie atât de gingășă n-o să-și aibă deja amantul ei. Și-apoi... Tinereța și săracia sunt doi dușmani nempăcați... Manierele, arta de a vorbi și încînta, toate acestea sunt străine omului care-a trăit între oameni comuni și care-a fost sărac. Ce folos că iubești... Ce folos că ți-ai da sufletul pentru o sărutare cind nu te vrea... Și de ce să te vrea ? E nebună să se uite la un om care n-are nici avere, nici frumusețe, nici spirit... Amor ? Amor se găsește pe toate ulițele... Și sunt gelos, gelos de trecutul acestei femei, gelos de oamenii cu care vorbește, gelos de tot ce-o încunuară.

(*Visul unei nopți de iarnă*).

Când te-am văzut, femeie, știi ce mi-am zis în sine-mi ?

N-ai să pătrunzi vrodată în luntrul astei inemi.

Voi pune ușii mele zăvoare grele, lacăt,

Să nu pătrunză-n casă-mi zîmbirea ta din treacăt.

Și cum ? dar înțelegi tu cum ? Cu acea gelozie,
 Ce gîndurile-ți arde și inima-ți sfîșie.
 Căci mă-ntrebam, se poate c-atît de-mpodobită
 Cu inima și mintea, să nu fie iubită ?
 Căci prea, prea e frumoasă ... Dorința-i guralivă
 Ademenirea-i blîndă, putut-a sta-mpotrivă
 Atât vorbe calde șoptite cu durere,
 Ce aerul îl împle c-un val de mîngîiere ?
 Putut-a împotriva atâtora să steie
 Cînd e aşa de dulce și nu-i decît femeie ?

(*Gelozie*).

Ambivalența trăirilor prin imposibilitatea accesului la certitudine, inocularea cu suferință prin recunoașterea rolului ei catartic explică avatarurile spirituale nu prin vreun impuls al autotorturării, ci din dorința de „înghețare“ a oricărui elan.

Insinuarea brutală a viitorului în ființa prezentului devenit deja — în planul imaginarului — ireversibil trecut, metamorfozează strălucirea actualului într-un penibil dans macabru. Proza *Visul unei nopți de iarnă*, al cărei an de elaborare se consideră a fi, probabil, 1876 (dacă se ține seama de antedatarea poemului simfonic *La danse macabre* de Saint-Saëns, pomenit de Eminescu), postuma *Cind te-am văzut, Verena* (din același an) și *Gelozie* exprimă toate aceeași viziune, într-o formă mai personală, deci mai crudă, în poezie :

... Prea e frumoasă ... Ochii atât de copilărești, atât de strălucitori ... atât de blînzi ... pentru toți. Ei și ? Nu e lumea plină de femei ? Plină, da, cum e plină de măști, cum e plină de morminte, cum e plină de deziluzii. *La danse macabre* ... jocul morților ... Privesc peste ei toți, cum rîd, cum șușuie mătasa, cum glumesc, cum șoptesc cu șoaptele lor calde și îmbătătoare. Și peste o sută de ani ce-o să fie toți, toți din sala aceasta ? O, ochi frumoși, o, sute de ochi strălucitori, o, sute de guri surâzătoare, o, sute de inimi tinere ... ce-o să rămîie din voi ? Marie ! E ceva penibil în măștele astea ... *danse macabre* ...

(*Visul unei nopți de iarnă*).

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deși,
 Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd, vrođinioară,

Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
 Păreai a fi-nceputul frumos al unui leș
 (Cînd te-am văzut, Verena).

Ba mai treceai cu mîna prin perii tăi cel deși,
 Și nici visai că gîndu-mi te face de ocară
 Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
 Și că priviri grozave, ca mîni fără de trup,
 Se întindeau asupră-ți cu ele să te rup,
 Și pe cît de frumoasă și gingașă la port
 Eu te priveam atuncea c-un rece ochi de mort

(Gelozie).

Intruziunea macabrusului în cîmpul de forțe al sentimentelor contradictorii, fluctuațiile emotivității ivite din adîncurile tembroase ale personalității acționează ca un ecran plasat în fața puterii invadatoare a erosului. Mască, obrăzar de ceară sunt termeni care denunță artificiul și falsitatea existenței.

În Scrisoarea IV (1881) reapar cugetări din replicile Cezarei într-un dialog cu Angelo (*Avatarii faraonului Tlă*, ce aparține perioadei studiilor universitare) și din scrisoarea lui Ieronim adresată „celeilalte“ Cezare (*Cezara*, 1876), exprimînd ideea unei voîntă impersonale ce guvernează lumea impunîndu-i o temporalitate trans-individuală :

nu vezi că ești o unealtă în mînele unui demon, că ești jucăria simțirilor tale, că nimic ce ai nu e al tău, că tu ești cauza involuntară pe care natura, sau numește-o cum vrei tu, își scrie aşa-numitele scopuri mărețe...

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Privește-ți-i, acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice, cu șapte echivoace, vezi acele femei-carri le răspund prin ochiri voluptuoase și mișcîndu-și buzele — vezi ! imprejurul acestui instinct se-nvîrtește viața omenirei (...) Nu ! nu mă voi face comediantul acelui rău care stăpînește lumea

(Nu înțelegi, nu înțelegi, nu înțelegi, nu înțelegi) V. Odoescu (*Cezara*).

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, el trăiește,
 El cu gura voastră rîde, el se-nçîntă, el șoptește,

Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,
 Vecinic este numai rîul : rîul este Demiurg.
 Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin ? Nebuni !
 Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni ?
 Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură ?
 Că e leagăn unor viețe ce semințe sunt de ură ?

(*Scrisoarea IV*).

Scrisoarea V conține reversul semnificativ al „medaliei polisemnice“, într-o viziune „răsturnată“ în care împlinirea iubirii servește nu o „cauză de natură“, ci o „cauză a artei“ și a cunoașterii de sine, sinele fiind percepții ca alteritate benefică, complet diferită de dualitatea rimbalidiană „eu sănăt un altul“, sau de cea nervaliană „eu sănăt celălalt“.

„*Sfărîmături de daltă.*“ O scăpare de imagine sau o îmbinare neașteptată de cuvinte, o formulă obișnuită a limbii sau un epitet rar, o cadență corespunzînd unui ritm interior, rămase în manuscris, revin — reminiscență, reluare, recreare — cu o nouă strălucire, în poezie.

Atenția acordată universului mic poate fi depistată încă în textele de tinerețe și ea se menține — încordată — și la zenitul puterilor creativității. În *Istorie miniaturală*, text aparținând perioadei Berlin — Iași, este exprimat impulsul de a fabula — la nesfîrșit — povestea unor entități minusculă, evanescente, impalpabile :

Îmi vine adesea să scriu *viața unui fir de colb*, a unui miros de floare sau originile unei cîntări, dar mă tem că n-aș sfîrși cît lumea. Și totuși cred că de la-nceput pîn-la sfîrșit și prin toate episoadele, ar fi foarte interesantă.

(*Istorie miniaturală*).

În nuvela *Cezara*, publicată în 1876, și într-o variantă de manuscris, apare reprezentarea miilor de fire de praf vizibile în traiectoria unei raze și care dispar o dată cu ea, imagine reluată și în *Scrisoarea I* (publicată în 1881), ca element de comparație într-o viziune a temporalizării și extincției macrocosmice :

Prin mreaja vie și tremurătoare a fereștilor pătrundeau razele soarelui și impleau semifintunericul chiliei cu dungi de lumină în cari se

vedeau mii de siricele mișcătoare cari toate jucau în imperiul unei raze și dispar din vedere deodată cu ea.

(Cezara).

razele soarelui pătrundeau, tăind cite o dungă în miroitorul întuneric, făcea să joace în imperiul razei sale o lume-nitreagă de colburi diamantine.

(Cezara, variantă).

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
 Astfel, într-o vecinie noapte pururea adincă,
 Avem clipă, avem raza, care tot mai ține încă ...

(Scrisoarea I).

Imaginea apare și într-o viziune metaforizată :
Să paie un fir de colb în raza vieții,
 Și în părerea-i pe-un moment să pari,
 Să fii ca și cind n-ai fi ... Între ieri
 Și mâni o clipă ... Oare știi ce-mi ceri ?

(Fata-n grădina de aur).

Identificăm în fragmentul de roman *La curtea cuconului Vasile Creangă*, datând din epoca ieșeană, fragment publicat de George Călinescu sub titlul *Boierimea de altădată*, cîteva imagini al căror ecou este captat în *Călin* :

ea avea un cerdac încăpător, în care sta bătrînul sara, cu ciubucul în gură și cu fesul pe ceafă, uitîndu-se cu melancolie la priveliștea ce se întindea sub ochii lui.

(*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

Bine-ți pare să fii singur, crai bătrîn fără de minți,
 Să oftezi dup-a ta fată, cu ciubucul între dinți ?
 Să te primibli și să numeri scinduri albe în cerdac ?

(*Călin*).

cu față albă și gingășă de-ai fi tăiat-o cu un fir de păr.

(*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

S-au făcut ca ceara albă față roșă ca un măr
 și atât de subțire să o tai c-un fir de păr
 (Călin).

Un paralelism se poate institui și între o imagine apartinând nuvelei *Sărmanul Dionis*, (publicată succesiv în două numere ale „Con vorbirilor literare“, 1872 și 1873) și una încorporată în poezia *Crăiasa din povesti*, publicată în 1876 :

Stele păzeau tăria, luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în aer era aur și în grădine miros și-o umbră adinoviorie, ruptă de dungi de lumină albă care trecea prin mreje de frunze ca prin strecurători de lumină ;

Lîngă lac, pe care norii
 Au urzit o umbră fină,
 Ruptă de mișcări de valuri
 Ca de bulgări de lumină

Dîndu-și trestia-ntr-o parte
 Stă copila lin plecată.

Remarcăm structura apropiată a figurilor, în care clementele fundamentale sunt termenii antitetici *umbră* — *lumină*, epitetul *ruptă* și oximoronul *bulgări de lumină*, anticipat de cele două formulări din proză *dungi de lumină* și *strecurători de lumină*, metaforă funcțională pentru *mrejele de frunze*.

Reflexul luminii selenare în cămăruța lui Dionis sau în iatacul împărătesc al fetei este sugerat printr-o comparație cu acțiunea virtuală a *cridei* :

Luna își vârsa lumina ei cea fantastică prin ferestrele mari, albind podelele de păreau *unse cu cridă* ;

(*Sărmanul Dionis*).

printre gratii luna moale
 Sfîincioasă și smerită și-au vârsat razele sale ;
 Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă.
 (Călin).

Imaginea mortuară a lunii dezvoltată într-un larg complex metaforic în *Melancolie* (1876) este anunțată de un epitet al selenarului din *Geniu pustiu* :

cerul era mai senin și luna era mai moartă
 (Geniu pustiu).

Părea că printre noui s-a fost deschis o poartă,
 Prin care trece albă regina nopții moartă.
 O, dormi, o, dormi, în pace, printre făclii o mie
 Și în mormânt albastru și-n pînze argintie,
 În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
 Tu adorat și dulce al nopților monarc.

(*Melancolie*).

Luna-pată, metaforă rară a poeziei, este precedată de o comparație dintr-un text aparținând epocii universitare : era una dintre acele nopți negre în care luna plutește ca o pată abia văzută pe cer.

(*Iconostas și fragmentarium*).

Pe bolta alburie o stea nu se arată,
 Departe doară luna cea galbenă — o pată.
 (De licee ori, iubito).

O imagine florală „militară“ ne întîmpină în proză cît și în poezie : să cobor stelele cerului în întinderea albă ca să semene cu oștiri de flori de aur și argint.

(*Sărmanul Dionis*).

Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite
 (Memento mori).

Îmbinarea lexicală specifică poeziei eminesciene : *farmec neînțeles* poate fi întîlnită deja în *Geniu pustiu*, sensurile diferențiindu-se contextual :

Femeia mea... cînd îmi închipuiam că acea copilă dulce și blîndă ce trecea alături cu mine putea să mă numească vrodată bărbatul ei, un *farmec neînțeles*, o căldură ca aceea a camerei încălzite în timp de iarnă, un aer îmbălsămat, apăsat, familiar trecea prin noaptea cea pustie și rece a sufletului meu.

(*Geniu pustiu*).

Un farmec trist și nențeles
 Puterea mea o leagă,
 Și cu nimic nu m-am ales
 Din viața mea întreagă.
 (Un *farmec trist și nențeles*).

Reprezentarea sculptorului orb din *Memento mori*, simbol al tenacității creatorului înfruntând limitele biologicului în urmărirea viziunii interioare, este palid anunțată de o imagine din *Geniu pustiu*, apartinând de un context cu altă funcționalitate stilistică :

Sînul ei era acoperit numai cu o ușure cămașă de gaz care trăda mai mult decît acoperea pieptii cel mai rotunzi mai albi, mai mici, ce păreau sculptați într-o marmură de argint de mîna unui sculptor orb, căci, văzînd, n-ar fi putut decât să sfarme de gelozie opera sa.

(*Geniu pustiu*).

*Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură... înmoie cu gîndirea-i temerară
Piatra rece*

(*Memento mori*).

De timpuriu apare în proză, și anume în *Cezara*, publicată în foiletonul ziarului „Curierul de Iași“, succesiv în 5 numere din august 1876, expresia aspirației astrale, într-o postură statuar-contemplativă, atitudine prezentă și în poezie : în *Odă*, publicată în decembrie 1883, dar creionată, ca primă versiune, închinată lui Napoleon, în epoca berlineză :

De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal și să mă amestec cu mulțimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apoll... fii steaua cea din cer — rece și luminoasă ! Si-atunci ochii mei s-or uita etern la tine !

(*Cezara*).

*Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua*

Singurătății

(*Odă*).

Postura aceasta contemplativă poate fi detectată și mai devreme în scriurile eminesciene :

Si vîntul urlă mai amar, și valurile se scutură mai înfricoșate, și stîncile rîd și șuieră — numai eu stau cu ochii țintiți asemenea unei statue, la acea stea polară, la acea față de săntă. Aș vrea să mă prefac și eu într-o stîncă de gheăță, să privesc etern râsăritul stelei polare.

(*Geniu pustiu*, t.a.).

Oscilarea puterii imaginative între diferite posibilități, pătrunderea — pe calea fantasticului — în zona probabilului, este exprimată, prin aceeași formulă introductivă repetitivă (uzuală, de altfel), atât în poezie cât și în proză :

Cine știe dacă într-o zi, rătăcit prin aceste cîmpii de gheăță, nu o cădea în mare, înmormînat acolo pînă la invierea morților, în fundul mărei înghețate... Poate că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zînele valurilor turburi... ele însă blonde și cu ochi albaștri ca idealele lui Ossian. Și m-aș răsfăța pe sinurile lor albe ca neaua de argint, și le-aș săruta ochii străluciți ca stelele, și le-aș săruta buzele roșii ca roza luminei polare.

Se poate ca bătrînul și intunecatul Nord să aibă fetele lui de-mpărat în palatele mărei mume, se poate cumcă razele stelelor blonde să pătrundă prin finaltele bolte de smarald a palatelor din fundul mărei. Se poate că în acea atmosferă care n-o fi decît un etern joc de colori prismatice s-ar găsi și pentru mine un loc unde să dorm în reflectiunea luminelor colorate, să cînt în cîntecul absurd al valurilor

(Geniu pustiu, t.a.).

Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint,
Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt;
[...]

Dar poate... o ! capu-mi pustiu cu furtune,
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Imi vine a crede că toate-s nimică.

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi trecătoare a morții eterne...

(Mortua est).

Deși tabloul Memfisului este prezent atât în *Avatarii Faronului Tlă* cât și în *Egipetul*, puține sunt elementele descriptive comune. În ambele texte este evidentă tendința creatorului de a „încărcă“ mesajul cu energia unor rețele metaforice creatoare de „tensiune“ poetică :

Divină Memfis își ridică colosalele ei zidiri ninse de lună în depărtarea țărei... pare că-ntr-o noapte de vară ar fi nins deodată o pulbere de diamant peste toată lumea și urmele acelei străluciri ar fi muiat și-ndulcit aerul cel dulce al Egipetului, și numai Nilul își leagănă mișcătoarele și lungele lui maluri de papură printre cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului și parecă apele lui, mișcindu-se una peste alta ca linșolii de cristal mișcător, sună în adinc cintarca cintărilor

(*Avatarii Faraonului Tlă*).

Memfis colo-n depărtare, cu zidirile-i antice,
Mur pe mur, stîncă pe stîncă, o cetate de giganți —
Sunt gîndiri arhitectonici de-o grozavă măreție !
Au zidit munte pe munte în antica lor trufie,
I-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanț.

Și să pară răsărîtă din visările pustiei,
Din nisipuri argintoase în mișcarea vijeliei,
Ca un gînd al mării sfinte, reflectat de cerul cald
S-aruncat în depărtare... Colo se ridic trufașe
Și eterne ca și moartea piramidele-uriașe
Racle ce încap în ele epopeea unui scald.

Se-nserează... Nilul doarme și ies stelele din strungă,
Luna-n mare își aruncă chipul și prin nori le-alungă
(*Egipetul*).

O formulare obișnuită care are caracter ritmic iambic este : *în fundul apei clare* (˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘) ; poate fi întîlnită, în proză, într-un fragment din *Geniu pustiu*, iar în poezie, în versul al doilea din *Scrisoarea IV*, publicată în „Con vorbiri literare“, XV, 6/1 septembrie 1881, dar redactată, în partea „idilică“, de timpuriu, cu ecouri din *Diamantul Nordului*, 1877 și *Bogdan Dragoș*, cum s-a semnalat deja :

Săratele se răsfrîngea pe fața apei lucii, care tremura ca o unduioasă oglindă de argint, dar *în fundul apei clare* zăcea capul cel frumos al junelui

(*Geniu pustiu*).

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar *în fundul apei clare* doarme umbra lui de veacuri
(*Scrisoarea IV*).

În proză întâlnim imbinarea lexicală *peste ape fără punți*, iar în poezie *de riuri fără punți*, în cadrul unor viziuni asemănătoare. Expresia verbală se diferențiază din cauza ritmului în care este înglobată în poezie, și anume iambul :

Mă repezii mereu la deal, prin tufișe, pe costișe țepene și pietroase, prin scursuri prunduite de piraie, *peste ape fără punți*

(*Geniu pustiu*).

Ei zboar-o vijelie, trec ape fără de vad,
Naintea lor se nalță puternic vechii munți,
Ei trec în răpejune *de riuri fără punți*.

(*Strigoii*).

În contexte referitoare la aparițiile stelare este solicitată expresia uzuală, ritmată troaică *una cîte una* (˘ ˘ ˘ ˘ ˘) :

Una cîte una se aprindeau stelele tremurînd în nemărginirea albastră a cerului

(*Geniu pustiu*).

Fulger lung incremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit
Pin' ce izvorăsc din veacuri stele *una cîte una*

(*Scrisoarea III*).

Un epitet rar, realizat de un adjecțiv de proveniență adverbială (*susă*) și deci acordat cu substantivul pe lîngă care stă, poate fi întîlnit atât în *Geniu pustiu* cât și într-o poezie redactată în 1873 :

Cind mă deșteptai din reveria mea, sereastra susă a palatului era închisă, în salon intuneric, și sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunei

(*Geniu pustiu*).

Stam în fereasta susă
Și izvorau în taină,
Cu-a lor de aur haină,
A nopții stele mari

(*Stam în fereasta susă*).

În finalul des citat și comentat al *Luceafărului*, apare termenul *cerc*, utilizat și în *Sărmănuș Dionis* pentru a marca o

incompatibilitate, de data aceasta, nu de ordinul esențelor, ci al aparențelor :

Tu nu cunoști asemenea oameni. El nu pot aparține cercurilor în care te miști tu. El sunt jos

(*Sărmanul Dionis*).

Trăind în cercul vostru strîmt

Norocul vă petrece,

Ci eu în lumea mea mă simt

Nemuritor și rece

(*Luceafărul*).

Figuri ale sunetului sau expresivitatea formală. Detașând din *Mortua est* (publicată în 1871, în „Con vorbiri literare”, V, 1/1 martie 1871, dar concepută din octombrie 1866), două versuri, des citate pentru magia eminesciană a sunetelor :

CÎND TORSUL S-AUDE L-AL VRĂJILOR CAIER

ARGINT E PE APE ȘI AUR ÎN AER.

Încercăm să demontăm un imaginar „mecanism” fonologic, producător al acestei remarcabile figuri a semnificantului ivite din adâncurile armonice ale creativității. Fiindcă dincolo de sensul — mai mult sau mai puțin precizabil la care trimit versurile, se impune, cu pregnanță, în special la lectura lor orală, o neobișnuită expresivitate formală, un rar joc sonor.

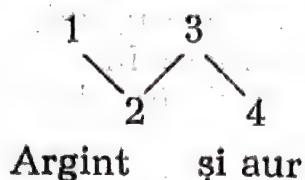
Deși cele două versuri formează o unitate logică, primul temporalizând, în zona audierei magice, vizualitatea imaginată de cel de al doilea, accentul semnificant (și nu cel al semnificației poetice) este plasat pe ultimul element :

ARGINT E PE APE ȘI AUR ÎN AER.

Distingem, în componența versului, patru unități structurale (și semantice totodată), între care se stabilesc multiple interrelații fonice :

1. ARGINT
2. E PE APE
3. ȘI AUR
4. ÎN AER

Intr-o virtuală lectură expresivă, prin care se reliefază subiectele, unitățile 1 și 3 sînt plasate la vîrful curbei intonaționale, iar unitățile 2 și 4, în punctele de depresiune :



Argint și aur

e pe ape și în aer

Există însă și posibilitatea altor „rostiri“ ce se supun influenței unor elemente de versificație (început și final de vers, poziție ante- și post- cezură) :



e pe ape și aur și în aer argint e în aer
argint e în aer e pe ape și aur

Sau, în sfîrșit, posibilitatea citirii „moderne“, non-interpretative, albe, monotone a textului, redabilă, grafic, printr-o linie dreaptă :

1—2—3—4

Argint e pe ape și aur în aer.

Prin intermediul inflexiunilor vocale se stabilesc, astfel, corespondențe suprasegmentale între elementele situate la același nivel intonațional, deci, fie pe de o parte, între subiectele enunțului poetic (ARGINT, AUR) și complementele circumstanțiale de loc + un predicat (E PE APE, ÎN AER), fie pe de alta, între subiecte și complementele circumstanțiale de loc + predicat (ARGINT, ÎN AER ; E PE APE, ȘI AUR).

În planul structurii fonematice a versului, se pot stabili, între unități, următoarele relații :

I. 1—3 : 2—4 ;

II. 1—4 ; 2—3 ;

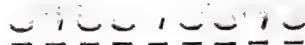
iar în planul emistihurilor :

III. 1—2 ;

3—4 ;

corespondențe ce epuizează repertoriul posibilităților de combinație a secvențelor propuse.

În vocalismul versului, domină fonemul *a*, de trei ori aflat sub ictus (*a...á...á...á*) și ocupând, în sirul sunetelor, pozițiile 1...10...15...20. Apare în silabele 1, 5, 8 și 11 și în fiecare element metric, fiind, în ultimele trei cazuri, centrul amfibrahului :



Din perspectiva raporturilor lui *A* cu celelalte foneme, distingem o alternanță a contrastelor vocalice :

maxim în prima unitate : *A/I* (vocală deschisă/vocală închisă) ; *mèdiu* în cea de a doua : *E/E/A/E* (vocală deschisă/vocale mijlocii) ;

maxim în a treia : *I/A/U* (vocală deschisă/vocale închise) ;

maxim-mèdiu în ultima unitate : *I/A/E* (vocală închisă/vocală deschisă/vocală mijlocie).

În trecerea de la unitatea 1 la celelalte, remarcăm schimbarea accentului de pe vocală închisă *I* pe fonemul de maximă deschidere *A*, elemente centrale ale picioarelor metrice :



În raportul posibil 2—4 (*E PE APE, ÎN AER*), decelăm identitatea alternanțelor vocalice înainte de cezură și în final de vers :

A/E

iar în relația 3—4 (*ȘI AUR ÎN AER*), structura identică a cuvintelor bisilabice, cu hiat între vocale și consoană finală identică, singurul element diferențiator fiind al doilea fonem :

U/E : AUR/AER.

Observăm, în cadrul celei de a două unități, simetria și variația realizată de încadrarea consoanei *P* de vocalele *E/E* și *A/E* : *E PE APE*.

În primul vers din fragmentul citat,

CÎND TORSUL S-AUDE L-AL VRĂJILOR CAIER,
notăm frecvența 3 a vocalei *A*, prezența vocalei *O* în poziții evasisimetrice (pe locurile 6 și 25 în sirul sunetelor) și deschiderea vocalismului în cel de al doilea emistih (primul emistih = o vocală deschisă, 2 mijlocii, 3 închise ; al doilea emistih = 2 vocale deschise, 3 mijlocii, 2 închise).

Reliefăm și un consonantism revelator în care domină lichidele și siflantele. Astfel lichida laterală L (ce ocupă în vers poziile 10, 16, 18, 24 în înșiruirea sunetelor) apare în silabele 3, 7 și 10 și în picioarele metrice 1, 3 și 4; iar vibranta R (prezentă pe locurile 7, 20, 26, 31 în lanțul fonetic) este inclusă în silabele 2, 8, 10 și 12 și în aceleași picioare metrice (1, 3 și 4).

Din aceste consoane, doar R intră în structura unor cuvinte din versul următor, având aici frecvența 3 (R este și sunetul final în ambele versuri).

Fricativele apar în poziile 8 și 11 — S, 19 — V, 22 — J, fiind incluse în silabele 3, 4, 8 și 9 și în primele trei picioare metrice.

Expresivitatea creată prin contiguitatea lexemelor

AUR/AER,

definibilă ca identitate și diferență eufonică, este prezentă și în alte lucrări, de poezie sau proză, în perioada 1869—1872, în contexte evocînd magia sonorului și a luminii⁹:

1. Deodată notele se schimbară și deveniră serioase, nalte. Astfel se roagă o stea universului, un împărat lui Dumnezeu, o-mpărăteasă Madonei. Acele note nu erau mărgăritare pe gîțul unei dorminde ci erau infocate stele de AUR cari electrizau AERUL, stele de aur ce se-amestecau și roiau strălucite în seninul idealului. Era una din acele cîntări eterne ce lebăda le cîntă murind, o reverie a cerului, compusă de maestrul divin în tipătul inimei sale: Palestrina

(Geniu pustiu, t.a.).

2. Însuși aerul camerei era mort și trist, flacăra luminei tremura ca suflată de-un spirit nevăzut. Era toti muți ca morți, privirea bătrînului devenise fixă și disperată, cînd deodată mînele celei de lîngă piano se mișcară. Electric inspirate, zburau ca nevăzute asupra clapelor, AERUL SE AURI de note divine, cerești: bătrînul se plecă că pentru a îngenunchea, ochii murindei se deschiseră și începu să cînte. Cîntecul unei murinde

(Geniu pustiu).

3. AERUL tot era de lumină de AUR, totul era lumină de aur, amestecat în gmetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor ingeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acel imperiu de aur

(Geniu pustiu).

4. Luminată de razele lunei ea părea muiată într-un AER de AUR
(Făt-Frumos din lacrimă).

5. Stele păzeau tăria, luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în AER era AUR și în grădine miros să-o umbră adincăviorie, ruptă de dungi de lumină albă care trecea prin mreje de frunze ca prin strecărători de lumină.

(Sărmănuș Dionis).

6. Prin el trece

Lumina frântă numai dintr-o lume,
 Unde în loc de AER e un AUR
 Topit și transparent, mirositor
 și cald

(Demonism).

7. Soarele, copil de aur al albastrei sfintei mări,

Vine ostenit de drumuri și la masă se aşază.

AERUL SE AUREȘTE de-a lui față luminoasă

(Memento mori).

1. În primul text, cuvintele în discuție sunt încă despărțite în enunț, prin verbul *a electriza*, iar epitetul figurat *de aur* intră în componența unei metafore :

NOTELE = STELE DE AUR CARE ELECTRIZAU AERUL
 Așadar, relația nu se stabilește direct între cele două cuvinte : *aur* și *aer*.

2. În al doilea citat, termenul *aer* este alăturat doar derivatului verbal al substantivului *aur* — *a auri*, într-o metaforă sinestezică de o concrețețe mai redusă :

AERUL SE AURI.

3. *Aurul* este încă determinant direct al altui termen decât *aer*, deși cele două cuvinte se apropie deja :

AERUL TOT ERA DE LUMINĂ DE AUR.

4. În fragmentul de basm, cele două cuvinte se află în relație de determinare — sintagma *de aur* devenind epitet metaforic al substantivului *aer* :

AER DE AUR.

5. În următorul citat, în care apare și epitetul metaforic *de argint*, cuvintele sunt apropiate, anunțând rezonanța specifică a poeziei și prin lexemul ce le unește, *era*, anagramă a lui *aer* :

ÎN AER ERA AUR.

6. În *Demonism*, relația ontică între conceptele exprimate este de substituție metaforică :

în loc de AER E UN AUR.

7. În *Memento mori* revine (ca și în *Geniu pustiu*) metafora verbală, lipsită, de data aceasta, de caracter sinestezic :

AERUL SE AUREȘTE.

Nețintind spre eludarea a ceea ce este — și rămâne —, în sens strict etimologic, *inefabil*, observațiile anterioare săt menite doar să sugereze complicata textură de relații fonice pe care se înalță incomparabila armonie eminesciană.

Traseul de la poezie la proză denotă o ritmizare primară a gândurilor și a imaginilor, ce se ivesc, dintru început, în „vestimentație“ poetică și trec apoi, prin „scuturarea podoabelor (ca să reluăm formula lui Vianu) metrice în proză, iar drumul invers — de la proză spre poezie — învederează o ritmizare ulterioră, obținută fie prin îmbrăcarea conștientă a unor cugetări și viziuni pre-existente în haina poeziei, fie prin o cadențare spontană.

Uneori însă itinerarul căutărilor este unul labirintic, serpuiind, cu meandre, în spațiul literar, situat între proză și poezie.

Rătăcirea în labirintul creativității însemnează împlinire a destinului interior prin captarea — în propriul ritm spiritual — a cadențelor secrete ale limbajului, modelîndu-se și revelîndu-se astfel făptura etern-dedalică a Poeziei.

Eminescu nu a ales, ci a fost ales de Poezie.

ÎN DEDALUL INTERIORITĂȚII

„O vorbă zice — murii cei albaștri
 Ai mării, desfăcuți în două-mi lasă
 Privirea într-un labirint de neauă :
 Coloane nalte, bolți arcate splendid,
 Pe ele lune lin ardeau... și-n umbra
 Cea clar-obscură-a stilpilor de neauă
 Văzut-am o copilă dulce-înaltă
 Subțire ca-ntruparea unui crin“

(Odin și poetul)

În complexa personalitate éminesciană, se întreiaie și se despart, se apropie și diverg traseele afectivității într-o unitate contradictorie.

Ce vom surprinde din oceanica simțire ?

Cîteva inflexiuni din vuietul adîncurilor, cîteva acorduri dintr-o patetică simfonie. Fiindcă nicicînd o cupă nu va putea nemărginitul să-l cuprindă.

În întinsa claviatură a dispozițiilor éminesciene, inflexiunile melancolice îrăsună, de pretutindeni, bemolizînd tonalitățile reveriei într-o gamă afectivă dominantă. Încărcată de semnificații și adevăr se dovedește a fi, și aici, observația aristotelică, reluată de Schopenhauer : „Preponderența abnormă a sensibilității va produce inegalitatea dispoziției, periodic o veselie exagerată, iar de regulă predominirea melancoliei. Si fiindcă și geniul este întemeiat pe o mare covîrsire a puterii nervoase, deci a sensibilității, este dreaptă observarea lui Aristotel că toți oamenii eminenti sunt melancolici.“¹

ACTIONAT, cel mai ades, de energii contrarii, eul se reculege într-o stare a „absenței“, lipsită de excesele și scoriile patimii :

Recluziunea într-un interior confortabil psihic, sustras agresiunilor din exterior, este o atitudine ce favorizează rememorarea, meditația, suscînd puterile visării :

numai vîntul vîsilia prin crăpăturile podului și a porților, ascuțit și monoton. În molateca căldură a camerei lui, Cătălin ședea cu țigara aprinsă, cu o ceașcă de cafea neagră înaintea lui, formind cu gura înelușe din fumul țigării, scuturîndu-i cenușa și sorbind c-o lene voluptuoasă din licuarea dulce și neagră ce sta-naintea lui. Îi era somn, dar lenea-i era atât de dulce, încît o preferă somnului, inferior. Ar fi dat mult ca natura să eternizeze acea dispoziție leneșă și plăcută, acea căldură voluptuoasă în mijlocul unei ierne senine, acea limpezime a cugetării, acea lipsă de pasiune și de simțămînt pe care inimi estreme în afectele lor o doresc atât de des. Prin minte nu-i trecea nimic, ar fi căscat de urât dacă acel urât nu ar fi fost atât de plăcut. Era un urât iernatec, plin de poezie, care nu se naște decît iarna, în casa încălzită, cînd afară e frig și ninsoare, cînd înăuntru îți reamintești ceea ce ai citit sau auzit mai fantastic în viața ta, un urât ca mirosul florilor de măr ce se scutură de vînt și cad ca a ploaie, urâtul melancoliei dulci care se naște în omul civilizat citind o idilă de es. sau o poezie liniștită, intuitivă, cu bucurii și nenorociri modeste. În asemenea momente în omul tînăr intră liniștea bătrîneței și mai că-ți vine să te apuci de lucrul cel mai plăcut din lume : să-ți însîri viața în scris, cu dureri și bucurii trecute, cari amindouă sint pentru inima omenească o iernatecă voluptate.

(Aur, mărire și amor, variantă).

Dacă destinul nu i-a îngăduit serenitatea — dorită — a se-necușii, scriitorul a anticipat-o, în stările de acalmie a pasiunii, prielnice retrospecției. Apelul la experiența livrescului, convocarea puterilor olfacției concură în explicitarea sentimentului încercat — *urâtul melancoliei dulci*. Ferită — temporar — de capcana extremelor, de vertijul, la fel de primejdios, al piscurilor și abisurilor, afectivitatea de tonus mediu trăiește voluptatea rece a rememorării trecutului surprins în diferite ipostaze ale devenirii în frontierele eului.

Sonorul melancolizant acționează cu puterea unui eveniment psihic inhibitor asupra emotivității inapte, din cauza blocării parțiale, să recepteze armonia și înregistrînd doar vuietul sunetelor : „ea-și întinse brațele pe clape șincepu să bată clapele cu o vioiciune melancolică ; era un valt turbat, înamorat și trist, a unuia din maeștrii germani, ce mă amețea, mă tîmpea și

mai mult. N-auzeam note și armonie ci numai un vuiet *melancolic* și *voluptos*, care se pierdea, încet, încet“ (*Geniu pustiu*). Astfel, aura melodică a lui Poesis posedă timbrul melancoliei. Înlănțuirea și coordonarea epitetelor au darul de a preciza și îmbogăți, prin diversificare, nuanța specifică a melancolizării („valt turbat, fnamorat și trist“, „vuiet melancolic și voluptos“). În urma mărturisirilor reciproce, făcute într-o atmosferă saturată de influxurile melodice ale partiturii interpretate de Poesis, după atingerea paroxismului simțirii și trăirea exacerbată a senzațiilor („și strînsoarea brațelor mele, simțurile mele erau îmbătăte și nu puteam răspunde de ele de iritate ce erau, privirea mea era un foc, strînsoarea mea o turbare“), Nour se întoarce fericit acasă și, „la lumina fumegindă a lampei“, scrie versuri.

Chiar într-o natură copleșită de eflorescență și parfumul arborilor, într-o deplină comuniune afectivă, se insinuează unda melancoliei: „Prin straturile de flori roiau fluturii nopții... arborii înfloriți și plecau ramurile îngreunate de flori albe și roze pe frunțile noastre — parfumul îmbătător al primăverei împluse cu suflarea sa răcoare și virgină piepturile noastre, gură-n gură fi sorbeam suflarea, ea, cu genele jumătate închise, nu rezista de fel dezmembrărilor mele *melancolice*... numai luna veghea ca un dulce soare de argint asupra îndelungului nostru amor“ (*Geniu pustiu*).

Simțământ acut al tuturor bulversărilor interioare, disperarea se transformă în dulce melancolie prin topirea aseritărilor și sublimarea amărăciunii în durere senină. Aceasta este metamorfoza suferită de sentimentul lui Nour la citirea scrisorii prin care află de iubirea și moartea suavei Poesis: „Mă așezai pe fotoliul de lîngă piano, în care murise ea, atinsei clapele lui pe cari fugise degetele ei aşa de delicate, aşa de frumoase, și durerea mea devinea din ce în ce mai dulce, din desperare, *melancolie*“.

Captarea, din exterior, a vibrațiilor și undelor melancoliei însemnează temperare a „supra-măsurii“, potolire a exceselor, atingere a zonei în care afectele se înseninează, devenind stabile.

Semnificativă este frecvența prezență a lexemului *dulce* (sau a unui derivat verbal) ca atribut — explicit sau implicit — al melancolizării, fie că este vorba de comuniune afectivă sau de solitudine:

Numai murmurul cel dulce
 Din izvorul fermecat
 Asurzește *melancolic*
 A lor suflet îmbătat.
(Făt-Frumos din tei)

Peste vîrfuri trece lună,
 Codru-și bate frunza lin,
 Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
 Mai încet, tot mai încet,
 Sufletu-mi nemăngișiet
 Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
 Inima-mi spre tine-ntorn ?
 Mai suna-vei, dulce corn,
 Pentru mine vreodată ?

(Peste vîrfuri).

Registrul sonor melancolizează atmosfera nocturnă : sunetul cornului (*Peste vîrfuri*) sau al fluierului, talangele ce se aud prin aerul dulce al serii (*Geniu pustiu*), dangătul clopotului ce bate ora în turnul unei biserici de pe Neva (*Geniu pustiu*, t.a.).

Și vizualul se supune aceleiași dispoziții a emotivității : luna trece *melancolic* printre stele (*Iubită dulce, o, mă lasă . . .*) sau *melancolică* și palidă dispără în noaptea înstelată (*Din ocean de vise*). La „trezirea“ lui Dionis, umbra în care sănărisipite cărările grădinii primăvăratice este vioaie și *melancolică* (*Sărmănatul Dionis*).

Umanitatea imaginată de Eminescu emană unde ale tristeții. Expresia de melancolie a Lillei (*Avatarii faraonului Tlă*) este dată de umbra din jurul gurii și de umerii obrajilor ; în ochii Cezarei, în ceasul selenar al întîlnirii cu Ieronim în grădina palatului Bianchi, sălășluiesc linisteau și o melancolică pace (*Cezara*). Încununată de un nimbus misterios, Mira este personificare a unei rugăciuni melancolice (*Mira*). Îmbrăcată în hainele de pe scenă ale lui Angelo, Cezara, demonul amorului, pare a fi „un pagiu frumos și *melancolic*, un Hamlet-femeie.“ Cruțat

de îmbrătișarea Cezarei, Angelo, cel cu chip de Adonis, ar fi înflorit în umbra cugetărilor lui melancolice (*Avatarii faraonului Tlă*). Fizionomia, cunoscută lui Nour, a ingerului morții, contrage melancolia pământului în lacrima sa (*Geniu pustiu*).

Coloratura melancolică a afectivității se dovedește a fi, uneori, doar o proiecție a privitorului. Astfel lui Nour i se pare că omul ce și-a aprins luleaua, așezîndu-se pe un pietroi în fața morii, „se uita melancolic la răsărirea luceafărului de seară“ (*Geniu pustiu*). Interpretarea falsă devine și fatală, prin neglijarea situației reale — nu contemplare astrală melancolică, ci aşteptare — trădătoare — denotă atitudinea morarului.

Dacă melancolia înnobilează, are loc, uneori, un transfer al dispoziției în registru umoristic: sunt evocați astfel pașii melancolici ai curcanilor ce umblă, meditând, prin ograda (*Cugetările sărmanului Dionis*) sau este ironizată puicuța cea moțată — copilă melancolică cedind chemărilor dragostei (*Antropomorfism*).

Izolarea de prezent prin trecerea pe lungimea de undă a visului, depășirea pragului dintre domeniul realului și zona imaginariului sunt semnalate de gestul *închiderii ochilor*. Alunecarea în reverie este provocată, de multe ori, de magia sunetelor.

Pot fi identificate două fragmente aproape identice, din nuvela *Sărmanul Dionis* și romanul, rămas în manuscris, *Geniu pustiu*, în care este exprimată perfectă corespondență dintre planul audiției și cel al contemplației (deosebirea esențială dintre texte rezidă în persoana gramaticală a subiectului — persoana I a naratorului în *Geniu pustiu* și persoana a III-a în *Sărmanul Dionis*). Cităm pasajul din *Sărmanul Dionis*, deoarece textul a fost supus, de către autor, exigențelor publicării:

Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus el auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavir și un tânăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune usoară, pare că parfumată, fantastică. El își închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că este într-un pustiu uscat, lung, nisipos, ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă ca fața unei vergine murinde. E miazanoapte. Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui

e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un inger alb, îngenuncheat, cu minile unite, care cinta o rugăciune divină, adincă, tremurătoare: rugăciunea unei vergine. Între deschise ochii și văzu prin fereastra arcată și deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată într-o haină albă, înflorind cu degetele ei subțiri, lungi și dulci clapele unui piano sonor și acompaniind sunetele usoare a unor note dumnezeiești cu glasul ei dulce și moale. Părea că geniul divinului brit Shakespeare espirase asupra pământului un nou inger lunatec, o nouă Ofelia. Închise iar ochii pînă ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint și jună fată cu ingerul în genunchi. Apoi, strîngind ochii silit și tare, a înecat visul său în intuneric, n-a mai văzut nimic, ci auzea dispărind, ca o suvenire intunecată, rugăciunea unei vergine. Muzica încetase de mult și el, cu totul în prada impresiunii sale, ținea încă ochii strîns înciși.

(*Sărmanul Dionis*).

Înălțată pe țesătura sonică a muzicii, construcția plastică a fantaziei se dovedește premonitorie, deoarece, confruntarea cu realul relevăază o suprapunere a peisajelor — lăuntric și exterior. Strîngerea brutală a pleoapelor provoacă dispariția imaginilor onirice și persistența doar a sonorității, iar deschiderea ochilor semnalează trezirea din reverie și reluarea contactului vizual cu realitatea.

Și realul este prins, uneori, în trama imaginarului, închiderea pleoapelor fiind un semn al confuziei dintre cele două planuri. La sosirea lui Poesis în grădină, Nour se trezește din reverie pentru a recădea, apoi, din nou, în visare, neîncrezător în „realitatea realului“. Ieronim încearcă un sentiment de insuficiență în fața realității ce îl constringe să-i urmeze trașeele, el preferînd jocurile imaginației, reveria constituind esența psihismului său: „Deși Ieronim nu știa ce fel e simțirea lui pentru Cezara, îi plăcea să asculte de ea că un copil de soră-sa mai mare și, drept vorbind, ea abuza într-un mod de neierat de această putere ce-o avea asupra lui. El simțea în prezență ei un fel de duiosie în inimă, un fel de fior fără de înțeles a cărui suvenire îl urmărea zile întregi. Nu se poate zice că era amor, căci, deși-i plăcea prezența ei, totuși îi plăcea și mai mult ca, departe de ea, să cugete la dînsa. În asemenea resuveniruri, în cari el se juca cu imaginea-i, prezența ei aievea îi era chiar supărătoare. Simțea parecă un ghimp în inimă cînd ea era față, nu mai avea acea libertate de vis care era“.

esența vieței sale și singura fericire a unui caracter multămit, fără amor și fără ură“ (Cezara).

În starea de aparent echilibru a lui Ieronim, răzbat, din adîncuri, la suprafață, ecourile unei afectivități în frâmin-tare, semne ale apropiatului „declic“ emotiv : incapacitatea de a defini simțirea sa pentru Cezara : „nu știa ce fel e simțirea lui pentru Cezara“ ; „el simțea în prezență ei (...) un fel de fior fără de înțeles“, dominarea sa de către feminitatea agresivă, simțirea, primejdioasă, a duiosiei. Înărcat de valorile reveriei ce i-a mobilizat energiile interiorității, Ieronim este pregătit să înfrunte realul, cind împrejurări exterioare favorizează conștientizarea stărilor anterioare, prin captarea lor în plasa cuvîntului *iubire*. Astfel visul său este, potrivit formulei bachelardiene, un preludiu al vieții active.

Pare, parcă sunt semnale ale alunecării din zona realului în spațiul imaginarului în care se înalță — efemer-închegate — din substanță fluidă a visului construcții fragile. Astfel Dionis, a cărui *predispunere sufletească* visătoare îl conduce spre o confuzie a planurilor, fiindcă, pentru el, „visul era o viață și viață un vis“, imaginează un idol blond căruia i-ar închîna existența : „Adesa și-o închipuia pe acea umbră argintie cu față albă și păr de aur — căci toate idealele sunt blonde — și parcă simțea minuțele-i calde și înguste în mîinile lui, și parcă-i topea ochii sărutîndu-i, și parcă i se topea sufletul, ființa, viața, privind-o... vecinic privind-o“ (*Sârmânul Dionis*) ; pentru Nour, credința iubirii împărtășite, prilej de exaltare a simțirii, devine o sursă inepuizabilă de visuri : „Cine era fericit ca mine ? Pierdut în visării fără fine, părea că fiecare floare și fiecare stea e sor cu mine, sor dulce, surori amantei mele. Adeseori, în nebunia mea, uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, noptile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămîia vieței lor unei palide umbre de argint, oe-mi părea centrul lumiei, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis ! Adeseori îmi părea cumcă Eternitatea nu mi-ar fi destulă să-o ador și că, îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrînul timp, îi rumpeam aripele și-l azvîrleam în uitare !“ (*Geniu pustiu*).

Nour renunță, mai tîrziu, la alternativa — întreținărită pentru o clipă — de a substitui mizeria vieții prin euforia fanteziei într-o reverie care, obliterînd contururile realului, ar exalta construcțiile imaginarului. Și aceasta, pentru că, definitiv contrariată de realitate, imaginara sa fericire cu Poesis, reprezentată într-o piesă onirică al cărei regizor ar fi el², prin „rupturile“ treziei ar identifica visul său cu nebunia : „Aș fi putut rămînea în oăsuța ei, care rămînea a mea, aș fi putut să-mi petrec toată viața citind și recitind, într-o nebunie dulce, acea epistolă plînsă, scrisă de mâna ei, s-o visez pe ea toată viața mea, s-o visez cumcă îmblă prin casa mea, cumcă surîde la florile din ferestră, cumcă veghează cusind sau împletind asupra copilului meu. Aș fi putut să-mi creez o fericire iluzorie, o familie iluzorie, o femeie-ideal, aș fi putut fi nebun. Dar la ce ? Apoi orăt de lungă să fi fost acea nebunie, totuși fiecare își are momentele sale de trezire, momente în care sinuciderea e cugetarea cea dentii, momente de urît, de scepticism, de decepțiune. De-accea am luat lumea-n cap... Acea epistolă conținea toată istoria mea“ (*Geniu pustiu*).

O mărturisire directă a vocației pentru visare este făcută de naratorul din *Geniu pustiu*, într-un enunț ce valorifică virtuțile reveriei prin sublinierea ambivalenței sale în ordinea temporalului : de proiectare a viitorului și de incursiune în trecut. În vis sunt operate și mutații esențiale de caracter. Astfel semnificativă este schimbarea intervenită, în planul imaginativului, în structura personalității naratorului (*Geniu pustiu*), devenit, în închîpuire, tiran crud și avar.

Coordonatele metaforice ale viziunii, realizate prin asociații plastice, sunt conținute în constelația stilistică a motivului. *Misterios*, *blind*, *mîndru*, *zîmbitor*, *limpede*, *orbitor* sunt determinante specifice visului. Visarea poate astfel fi un indice al interiorității : *un chaos de visuri* destăinuie ochii iubitei (*Tu mă privești cu marii ochi cuminte...*), cu *un nour de vise* se acoperă fruntea lui Ioan după moartea Sofiei (*Geniu pustiu*), în mintea lui Ieronim o sărutare trezește „*un tezaur de vise... o Arabie-ntreagă* de sentențe, de gîndiri, de basme“ (*Cezara*, t.a.) ; ea poate sugera imensitatea construcțiilor într-o materie fluidă, triumf al mobilității reveriei : din *ocean de vise* a apărut imaginea femeii iubite (*Din ocean de vise*), în *lac de visuri* își moaie aripa somnul, frate al morții (*Mureșanu*), într-o *nemarginie de vise* se lasă tîrît naratorul de *rîul lin* al cugetărilor

lui Nour (*Geniu pustiu*) ; sau ea exprimă mirajul aventurii în imaginar : *un roi de visuri de aur* mîngiile fetele în somn (*Umbra mea*), turma visurilor este păscută precum *oile de aur* (*Memento mori*), vis de aur în viața lui Sarmis este Tomiris (*Gemenii*).

Zădănicite de realitate, visurile spulberate devin uscate flori, frunze pustii. Șirurile de vis inviate în deșerturi mint (*Egipetul*), a visului lungă magie îmbată, visurile lungi îmbată și mint gîndirea tînărului print (Feciorul de împărat fără de stea). Vise-ntrupate ce gonesc prin lume pînă cînd împlinesc aşteptarea unui mormînt deschis sănt oamenii (*Mortua est*).

Viața-i vis, cugetă naratorul din *Geniu pustiu*, creație arbitrară a propriei subiectivități ; pentru Nour, viața — urită, monotonă și searbădă — e doar un *vis absurd* ; Dionis ezită între conștiința realității și realitatea visării. Psihic, personajele eminențiene sănt țesute din reverie, potrivit spusei bachelardiene că „reveria desenează ultimele contururi ale spiritului nostru“.³

În momentele de criză, afectivitatea este supusă unor mari fluctuații. Un seismograf al emotivității ar înregistra oscilații cuprinse între atonia totală și dezlănțuirea maximă a seismului sufletesc.

Sub influența „nadei“ întinse de doctorul de Lys, membru al societății *Amicii intunericului*, tînărul Angelo, avatars prin veacuri al faraonului Tlă, simte trezindu-se în el demonul extremelor : „Asta-i, asta-i ce doresc... Numai nimic nu jumătate, nimic nu meschin... totul întreg, sau să turbez de bucurie, sau să turbez de durere... Turbarea, iată idealul meu“ (*Avatarii faraonului Tlă*). Tentăția schimbărilor, a farmecului unic al clipei transformă fascinația unei feerii prelungite în plăcere, răsturnînd situația psihologică : „Dar mi se urăște, de Lys. Toată această feerie, clipind ca un moment pe dinaintea ochilor, ca o vizionă scurtă, te-mbată... dar prelungită devine monotonă ca un balet încremenit sau o povestire adormită pe loc“.

Asocierea contrariilor, exprimînd o afectivitate paradoxală, se realizează, în alt mod și cu altă semnificație, prin intermediul oximoronului : „O, durere nesfîrșit de dulce, o, voluptate nesfîrșit de dureroasă“ (*O, tacă, ce spui că mă iubești, copilă*).

Lipsită de coloratura melancoliei, „dispozițiunea leneșă și călduroasă“ devine doar o stare de apatie, fără de orice vibrație spirituală. Aceasta e dispoziția lui Ieronim în momentul primei sale „captări“ în „oglinda“ nuvelei Cezara : „Pe scaun săde un călugăr tânăr. El se află în acele momente de trîndăvie plăcută pe cari le are un dulău cînd și-ntinde toți mușchii în soare, leneș, somnoros, fără dorințe“ (*Cezara*). O oarecare rădeală a sentimentelor și o întîrziere a reacțiilor sunt detectabile în unele cazuri. Astfel Ieronim, după ce este cuprins de mirajul sentimentului în grădina iradiată de farmecul selenar, rămîne numai „cu convingerea teoretică cumă o iubește pe Cezara“ iar după ce află, dintr-o scrisoare a ei, de rezultatul duelului său cu Castelmare, pleacă, fără regrete, luîndu-și rămas bun „în felul lui rău și nepăsător de la Francesco“ (t.a.). De altfel, el mărturisise Cezarei că o idee, înainte de a pătrunde adînc în creier și a se înrădăcina acolo, rămîne zile întregi pe suprafața mintii. La fel și afectele.

Golirea de orice afect sau gînd, privarea de senzația de confort psihic, înghețul interiorității transformă dispoziția plăcută în brutizare a cugetării și a simțirii. În această stare de atonie totală se află Toma Nour, după ce trădarea mult-iubitei Poesis i-a rupt resortul interior : „... dar mie ce-mi păsa de toate. Pentru realitate eu eram omorit... Nepăsare leneșă, lene de-a cugeta, lene de-a simți, brutizarea cea mai adîncă și mai idioată, iată ce făcuse din mine amorul unei femei. Însuși numele ei, Poesis, nu putea să escite neci un simțămînt în mine“. (*Geniu pustiu*).

Dacă decepția iubirii ajunse la paroxism provacă o totală împietrire a simțirii, șocul produs de impactul cu inumanul din om e anihilat prin somn, acesta fiind „un surîs al morții“. Inertia totală a gîndirii și a simțirii este recuperată prin acțiunea compensatorie a forțelor visului. După trăirea scenei de coșmar din casa preotului, Toma Nour resimte o secătuire a tuturor puterilor vitale : „Toate acestea s-amestecau în sufletul meu cel turbure și din acest amestec se născu o tîmpire cumplită a organelor de cugetare și de simțire care-mi obosea capul astfel încât simțeam că mi-e somn înainte de toate. Naturile cele tari dorm mult înainte de o catastrofă — eu cred că ele dorm mult și adînc și după o catastrofă, căci nimic nu tîmpește și nu face nesimțitor pe un om decît astfel de spectacole teribile.“ De o cu totul altă natură este somnul lui Ieronim, aflat pe insulă, înainte

de reîntîlnirea cu Cezara („somn atât de tare și fericit, fără vis, fără dorințe“), somn prevestitor al unei virtuale euthanasii, lipsit fiind de tensiunea încleștării dintre forțele vieții cu cele ale morții.

Primatul impulsurilor într-o manifestare în care, în formulare bergsoniană, „alegi impulsul“, este exprimată prin intermediul unei comparații cu acțiunile „somniei“. Trezirea din hipnoza inconștientului însemnează, în primul rînd, resuscitare a vizualității : „Pînă aici mersesem ca prin somn. Cite făcusem pînă acum, toate le făcusem pe neștiute, dominat de-o dorință pe care eu singur nu mi-o puteam defini, de-un impuls întunecos și fără sens. Acum îmi frecai ochii și începui a privi în jurul meu“ (*Geniu pustiu*).

În efortul de salvare a lui Ioan, în fuga nebună „prin tufișe, pe costișe țepene și pietroase, prin scursuri prunduite de pîraie, peste ape fără punți“, Nour își concentrează toate energiile interiorității pentru a-și pune prietenul la adăpost. Din cauza suscitatării simțirii, are loc apoi blocajul total al afectivității. Temperatura înaltă a trăirilor scade brusc din cauza intruziunii pasivității. Ajuns în fața unei vete aprinse, Toma cercetează rana lui Ioan și este cuprins de atonie. La întrebarea bătrînului tribun despre starea acestuia, răspunde „*apatic și rece*“ : „Moare !“ În noaptea ce urmează morții prietenului, veghează, „*timpit și nesimțitor*“, pradă „*acelei atonii*“ care-nsoțea totdeauna durerile sale. A doua zi, săpă „*turbat*“ mormântul, dorind să fie îngropat și el aici : „În intervale îmi venea să mă culc și eu cu el alătura și să las să cadă o stîncă de pe marginea groapei peste mine, or gîndeam să mă-mpușc și eu și să sfîrșesc cu mizeria ce se numește viață“. Prăbușirea în prăpastie a vulturului cu prada în gheară — model simbolic al răzbunării, insinuând posibilitatea unei acțiuni vindicative, îi schimbă din nou tonalitatea emotivă : „*Implui groapa eu tărînă, frînsei o ramură verde dintr-un arbor și-o aruncai peste mormânt — și fluierind printre dinți c-o răceală sinistră apucai îndărăt la deal.*“

Se observă în creație propensiunea spre fantasticul straniu de ordin personal. Sub semnul straniului se situează desolidarizarea — temporară — de propriul nume, resimțit ca ridicol și ce pare a fi rostit de o ambiguă „*prezentă absentă*“ :

„Nu credeți că sănt în viața omului momente ce rezumă-n ele soarta lui întreagă... și-ți spun parecă... auzi, aşa, un țiuț în ureche: Sânt eu! Sânt eu!... Ș-ătuncea dac-ai însemna bine... orice vorbă dimprejurul tău este semnificativă pentru că-ți pare ciudată. Ba nu zău... nu îi s-a părut vreodată că-n o vorbă oarecare sunetele ei sănt ridicol? Adesea numele tău propriu are această soarte... Îi se pare nușcum ciudat și ridicol... Ei bine, sănt ore întregi aşa ciudate... Parecă te cheamă cineva din urmă pe nume... te uiți și nu-i nime. Hm! Este ceva în toate astea... Cine te cheamă?“ (*Istorie miniaturală*).

Straniul simțirii dedublării esențiale a eului, a „despicării“ individualității, — preludiu al obiectivării conceptuale a stării în dualitatea temporar—etern, individ—archeu, reprezintă o situație întîlnită în literatura romantică. De observat, pentru tendința de obiectivare, este trecerea, în proza publicată de la persoana I a naratorului, utilizată în lucrări rămase în manuscris, la persoana a III-a (*Umbra mea*, datând din perioada studiilor vieneze, e reluată ca episod în *Sărmănuł Dionis*): „Părea că-o întreabă cugetând... părea că e un dialog și cu toate astea, dacă voia să cuprindă realitatea lui, nu era decât un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuși. Ciudat! Această despărțire a individualității lui se făcu izvorul unei cugetări ciudate“ (*Sărmănuł Dionis*).

Reflectul mural, solidar cu „emitentul“ său, devine, în altă proză, imagine speculară, anti-reflectat⁴. Motivul dublului din lumea oglinzi apare în *Avatarii faraonului Tlă*, într-o ambiguitate a sensurilor narrative rămasă nesoluționată⁵:

Sara, după ce închise uşa după sine, se puse-n dreptul oglinzei și privi lung la el însuși... ca să vadă de-i el ori de nu mai e el... El începu să amenințe cu degetul chipul din oglindă, rîzind și strîmbîndu-se... „Ha! blestematule! mă persecuți, ai? faci sinete în locul meu... mă bagă în datorii, hoțule?... Chipul din oglindă amenință și el cu degetul, dar parecă se uita serios și parecă strîmbăturile lui erau de nebun...“ Ce-i asta, gîndi marchizul speriat... Eu rîd, și el se uită serios la mine!... El rîse tare ca să se încredințeze că chipul din oglindă e umbra lui... și chipul rîdea... dar cum... D-zeul meu! Un rîs satanic, nebun...

— Oh! Oh! strigă marchizul, aici e mai mult decât umbra mea...

Apucă o spadă lungă și începu să manevreze pe lîngă oglindă. Și chipul manevra că spadă... „leșii, dar, zise el vînăt de turbare, ieși, umbră, să mă lupt cu tine... Să vedem cine-i marchizul Bilbao, eu ori tu...“

Oglindă se întoarse-n țîșini și un chip uscat ce era marchizul în suși într-un al doilea exemplar se arată dintr-un gang infundat în muri.

Spadele lor se-nrucișără... amîndoi suri..., amîndoi serioși și tăcuți... Dac-ar fi căzut unul din ei... n-ai fi știut care a căzut... Se părea că marchizul se luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă.

(*Avatarii faraonului Tlă*).

O prezentare detașată a suferinței sufletești apare în *Archaeus*, în argumentația bătrînului în favoarea absenței oricărui criteriu de control al realității, fiindcă „O lume că nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri“. În acest fel, suferințele psihicului sunt la fel de adevărate ca și cele ale fizicului: „În starea de nebunie toate ideile sunt de o cumplită realitate... Omul e torturat, e pus pe cruce, e bătut fără ca cineva să-l atingă. Cele mai complete dureri fizice sfîșie sufletul și-i brâzdează față... din contra, dureri reale în sensul nostru îl găsesc nesimțitor...“

Potibilitatea de provocare artificială a unor halucinații prin modificarea puterii de percepție, modulația imaginilor vizuali-tății în funcție de starea organului receptor conduc spre ideea dificultății captării realului în plasa simțurilor. Astfel, uneori, se pot mări — aparent — dimensiunile obiectelor, prin alterarea fenomenelor de percepție, apropiindu-se astfel de lucrarea puterilor poetice: un păi devine mare cît o bîrnă, un lan de grâu este luat drept o pădure de aur, iar oamenii devin uriași.

Într-o continuitate onerică lipsită de conștiință dublării realului prin ficțiunea visului, metamorfozele succesive — „cartofă“, „prăjină cu barbă englezescă și cu pălărie naltă“, „birtăș bavarez“ — rămîn singura existență palpabilă.

Astfel, în domeniul relativului, lipsit de certitudinile absolutului, se permanentizează îndoiala în legătură cu plasarea corectă a termenilor *normalitate* — *nebunie* într-un raport de exclusivitate rămas neexplicit: „Nu știu dacă cineva s-a visat vredată elastic... că poate crește, se poate îmfla, se poate con-

trage... Dacă pe-un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăie aşa de bine ca-n trezire... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur al realității... Si acest om s-ar contrage-ntr-o cartofă care-ar striga oamenilor de pe uliță să ia sama să nu-l calce, ori s-ar subția într-o prăjină cu barbă englezescă și cu pălărie naltă ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși și, dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi și că toate trebuie să fie cum sănt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede, din contra, c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri*" (Archaeus).

Schimbarea totală a opticii umanității de-a lungul secolelor constituie un argument în favoarea naturii relative a certitudinilor senzoriale și intelectuale. Poezia pledează, prin accente patetice, în același sens :

A fi ? Nebunie și tristă și goală ;
Urechea te minte și ochiul te-nșală,
Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic.
Decât un vis sărbăd, mai bine nimic

(*Mortua est*).

În creația eminesciană sănt imaginate și cazuri de nebunie. Tatăl lui Dionis, a cărui origine este înconjurată de mister, înnebunește la citirea unui testament și moare în spitalul de alienați, păstrînd pînă la sfîrșit secretul numelui său. Si Sarmis, regele dacic, întemnițat de fratele său care-i fură coroana și mireasa, își pierde mintile (*Gemenii*). Într-un tablou dramatic, Anul 1848 îl blestemă pe Mureșanu, convocînd împotrivă-i forțele nebuniei, și îi iradiază mintea cu undele distrugătoare emanate de ochii de foc ai craniului magic.

Cauza nebuniei este intuită în nefericirea care „scrîntește sirul gîndirii“, făcînd-o să meargă, ca și un orologiu care „s-ar tîrîi-ndărăt“ (*Andrei Mureșanu. Tablou dramatic*).

Simptome ale înnegurării conștiinței relevă personalitatea lui Nour după durerea pricinuită de trădarea iubitei. Chipul — marmorean — altădată, acum de aspect mortuar, mărturisind suferința biologicului („Palid ca o umbră, eu alintam de-a lungul zidurilor orașului mai mult mort decât viu. Fâlcile mi se-nfundă adînc, albul ochilor se-ngălbenise și negrul era turbure și

stins, părul cădea în dezordine pe gulerul uns și neșters a rocui lui meu“), sentimentul alienării („astfel umblam printr-o lume străină, din care nu făceam parte“), intruziunea macabrului în percepția lumii („și cînd mă rătăceam în vro grădină publică, unde fețe roșii și vesele chicoteau împregiur, pierzîndu-se prin arbori, eu credeam că sănătățioase duhuri efemere, care-și rîdeau de durerea mea. Or mi se părea cumcă-n juru-le rîdeau morți a căror fețe galbene erau spoite cu roșu, ceea ce le făcea și mai înfricoșate și mai moarte, prin contrastul între adevărul morții și-ntre simularea cea spoită a vieței“), angoasa spirituală („Altă dată mă pomeneam că mă uitam ore întregi în oglindă și mă strîmbam la mine singur și, cînd mă trezeam din asemenea atonie, mă-nfiora siguranța c-am înnebunit și teama de mine însumi“) — toate denunță o profundă degradare psiho-somatică.

Simțirea morbidă a infernului lăuntric creează nevoie de replică în natură. În această fază a devenirii sale, Nour este un anti-Narcis care tulbură oglinda apei pure pentru a se „armoniza“ cu ea în dizarmonia sa fundamentală. Tendința — inconștientă — de a aboli funcția realului îl determină să privească ore întregi la soare, pînă ce nu mai distinge decît un „caos vînătre-roșu“ sau să stea „împit, absurd, idiot“, înmormînat în iarbă, în strălucirea — unică — a unei zile de vară. În intuiția valorii oglindirii străbat sensuri dintr-o lectură simbolică a lumii.⁶

Zărirea lui Ioan în ceata românilor urmăriți — semn al destinului, îl trezește pe Nour din letargia sa. Impulsul de a-l urma, contrariat de incertitudinea corectei lui identificări la lumina focurilor de pușcă, dezlănțuite tenebrele — adormite — ale adîncurilor într-un coșmar ce atinge pragul nebuniei :

Astfel zvîrcolindu-mă în patul meu părea că demonii toți intrase în sufletul cel turburat, asemenea unor visuri aievea... unor visuri cu ghearele de fier. În toate părțile mă întorceam, spre părete... dar păretele părea zugrăvit cu chipuri roșii ca acelea ale icoanelor de lemn din bisericele bătrîne — mă-ntorceam spre cuptor, dar cărbunii ce ardeau vineți pe vatră păreau roși ochi de demoni cari se întorceau cumplit, iar în fumul cel verde ce se înălța în sus păream a vedea fluturînd părul despletit și sur al unei furii crîncene. Îmi închideam ochii ca să alung toate visurile aceastea...

În starea de completă abulie în care se afla, luarea unei decizii devine un eveniment psihic ce atinge proporții halucinante. După înfăptuirea răzbunării împotriva ucigașilor preotului, Nour

trăiește un acut sentiment al absurdului, țesut din abolirea sensurilor și dereglarea simțurilor :

Capul meu era aşa de pustiu ca amestecul fără-nțeles a unor colori varii, roșu, negru, verde, galben, toate amestecate pe unul și-același loc, în fine, un nesens absurd ce semăna cu gindirile unui idiot, iată ceea ce se-nvîrtea în capul meu. Impresiunea ce-o făcuse asupră-mi toate scenele precedente era acelea ale unui om nedormit de mai multe zile, cu creieri turburi de insomnie, care, imblînd printre oameni, visează aie-vea și mintea lui croiește pe fața orcarui cunoscut trăsuri adânci, grime întunecate, proiecte funeste, care vede pe păreți umbrele lungindu-se și primind conture umane, ochilor căruia i se pare că apa limpede, privind la ea, se coloră — o dispoziție a sufletului, în fine, în coprinsul căreia neci un concept priceput de simțuri nu intra neturburat, neparodiat la cunoștința internă.

Reactivitatea vulnerată emite semnale ale unei posibile prăbușiri spirituale. Răsună, în descrierea torturii lăuntrice a lui Nour, ivită din incertitudine și din maladie volitivului, acorduri prevestind ampla desfășurare a simfoniei destinului eminescian. Citim, cu înfiorare, mărturiile contemporanilor despre întrebrarea lui Hyperion :

Pe un scaun, gîrbovit, cu capul în pămînt, Eminescu părea propria sa umbră... Ce privire stinsă ! Cît e de palid... Ce mișcări chinuite avea. Părea că tot trupul îl doare ca o rană uriașă. Cu buzele în amără frămîntare, măcina încet firele musteței, ochii nu mai priveau nimic. Legăna neconenit încet, încet și greu grumažul. Nu scotea nici oftat, nici vaier, dar geamătul acesta mut era mai cuvîntător decît orice strigăt de durere... Îndura, în izolare, în tăcere demnă ; „Migrenele specifice” veneau brusc. Și doborau. Eminescu era atunci cu trupul pe rug ; „Cînd pentru întîia oară am fost martor la acel iad trupesc, am trăit ore înfricoșate.”⁷

Exteriorul poate emite semnale ale interiorității. Ieronim, Dionis și Nour reprezintă ipostaze diferite ale dezvoltării eroului romantic, profund marcat de fatalitatea interioară.

„Însemnați“ prin frumusețe, eroii eminescieni au o fizionomie asemănătoare :

Ieronim

O frunte naltă și egal de largă asupra căreia părul formează un cadru luciu și negru stă așezată deasupra unor ochi adânci și în boltele

lor și deasupra nasului fin, o gură cu buze subțiri, o bărbie rotunjită, ochii mulțumiți, cum am zice, de ei însăși, privesc c-un fel de conștiință de sine care-ar putea deveni cutezare, expresia lor e un ciudat amestec de vis și rațiune rece.

(Cezara).

Dionis

Nu era un cap urât acela al lui Dionis. Fața era de acea dulceață vînătă albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tălați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înnotau în orbitele lor — un zîmbet fin și cu toate astea atât de innocent trecu peste fața lui la spectacolul ce-l privea (...) Ridicîndu-și căciula cea mișoasă, vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam pre lung curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băjetanului (...) și la aroma îmbătătoare a unei cafele turcești, ochii lui cei moi și străluciți se pierdură iar în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atât de bine băieților, pentru că seriozitatea contrastelor totdeauna plăcut cu fața de copil... Surisul său era foarte innocent, dulce l-am putea numi, și totuși de o profundă melancolie. Melancolia la vîrsta lui este semnul caracteristic al orfanilor

(Sărmanul Dionis).

Toma Nour

Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridică o frunte senină, și rețe ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru — strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbîrcit, hidos, urâios, ci un Satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un Satan mindru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia, un Satan dumnezeiesc, care, trezit în ceri, a sorbit din lumina cea mai sănătoasă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru că în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît dezcepțiunea și tristețea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repe-

dă înflare a nărilor și vioaia scăpare a ochilor lui semnala o inimă din cele mai nebune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mîna sa albă, cu degete lungi și aristocratice sămână cu toate astea a avea o putere de fier. Toată expresiunea în sine era de-o putere generoasă, deși infernală

(*Geniu pustiu*).

Reprezentările picturale devin translucide prin indicii de expresie ce sugerează calitatea universului interior. Elementele expressive ale feței — ochii, zîmbetul — comunică seninătate, melancolie sau vioiciune.

Neatins încă de aripa melancoliei, Ieronim neutralizează tendința spre vis prin lucidă detașare. Ochii lui Dionis sunt de o intensivă visătorie, iar zîmbetul său trădează o profundă melancolie. Fizionomia lui Toma Nour denotă asprime și deziluziune prin trăsăturile din jurul gurii cît și pasionalitate prin expresia ochilor.

Portretele fixează personalitatea în unicitatea unei stări a devenirii, definibilă prin raportare la un sentiment dominant în cosmosul afectiv eminescian : melancolia. Ieronim e incapabil încă (în momentul primei sale descrierii) să îi recepteze undele, visarea lui Dionis are deja culoarea acestui sentiment, Toma Nour a depășit stadiul melancolizării.

Portretul lui Ieronim este creionat în fugă pentru că frumusețea sa este mai degrabă de trăsături ; asupra figurii lui Dionis zăbovește descrierea naratorului surprinzând melodia expresiei ce dezvăluie armonia interiorului ; fizionomia lui Nour este fixată, în mare parte, prin impresiile și asociațiile pe care le trezește, în accente retorice. De remarcat sunt imaginile cu un caracter abstract : „frunte senină ca cugetarea unui filozof“, asupra „frunței sale se zburlea cu o genialitate sălbatică, părul său negru“. Asociația, de amploare, privind esența luciferică a lui Nour servește sugerării magnetismului individual al personajului care prin simplă prezentă fascinează.

O înaltă spiritualitate, melanic-timbrată de visare, emană portretele scriitorului la diferite vîrste ale puterilor creative, în reconstituirea unor contemporani :

Eram și noi tineretul într-o grupă și iată că vine înspre noi un tânăr ce semăna a fi și el actor din trupa lui Pascaly, cu părul lung și de culoare neagră, foarte frumos, cu niște ochi mari de tăietura migdalelor, plini de o veselie melanică, niște ochi expresivi, vorbitori și totodată miste-

rioși. Erau niște ochi din cei mai periculoși pentru inimile neesperte de fete, iar pentru femeile esperte erau ochii dorului. În capul acestui tânăr de statură mijlocie, dar bine legat, ei îți făceau impresiunea unui om predestinat, unui om fatal.

(Ieronim G. Barițiu).

Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre, o frunte înaltă și senină; niște ochi mari — la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zîmbet blind și melancolic. Avea aerul unui sfînt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.

(I. L. Caragiale).

Mi-a apărut după infățișare — un tânăr oaches, cu părul negru lung, cu ochii visători și permanentul zîmbet enigmatic, poate puțin ironic — ca un oriental

(I. Slavici).

Capul său de Apollo era împodobit cu un păr bogat și strălucitor, fruntea înaltă și puțin recurbată înapoi, trăsăturile faciale armonice și o expresie virilă, ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică, o gură cu buzele cărnoase și senzuale, totul anunța într-însul o viață luxuriantă și rezistentă.

Înfățișarea lui era așa de frapantă, încît nimeni nu l-ar fi văzut pentru întâia oară, fără să întrebe cine este el

(Anghel Demetrescu)⁸.

Trăsăturile permanente sunt structurate pe aceleași linii de forță: o frunte înaltă și senină, un păr negru, încadrind un oval perfect, ochi de culoare închisă:

Ieronim

O frunte naltă și egal de largă;

Dionis

o frunte atât de netedă, albă, corect boltită;

Nour

o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof;

Eminescu

o frunte înaltă și senină (Caragiale);

fruntea înaltă și puțin recurbată înapoi (A. Demetrescu);

Ieronim

părul formează un cadru luciu și negru ;

Dionis

Părul numai căm pre lung curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu față ;

Nour

asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru strălucit ;

Eminescu

cu părul lung și de culoare neagră, foarte frumos (*Barițiu*) ;

plete mari negre (*Caragiale*) ;

cu părul negru lung (*Slavici*) ;

capul împodobit cu un păr bogat și strălucitor (*A. Demetrescu*) ;

Dionis

ochii tăiați în forma migdalei se pierduriă iar în acea intensivă visătorie ;

Eminescu

cu niște ochi mari de tăietura migdalelor, plini de o veselie melancolică, niște ochi expresivi, vorbitori și totodată misterioși (*Barițiu*) ;

cu ochii visători (*Slavici*) ;

ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică (*Demetrescu*) ;

Dionis

surîsul său era foarte innocent, dulce l-am putea numi și totuși de o profundă melancolie ;

Eminescu

un zîmbet blind și melancolic (*Caragiale*) ⁹.

În *Istorie miniaturală* este dezvoltată o teorie asupra frumuseții văzută ca o împăcare a elementelor în armonia unui organism ce intră în dispută cu mediul care poate tulbura și distrugе perfectiunea sa : „De ce frumusețea este fragilă, zici tu ? Pentru că împăcarea a o multime de elemente cere armonie și pace, pentru că dacă imprejurări de din afară turbură această armonie elementele nu mai pot să refacă cele ce au făcut o dată, va să zică frumuseță, dar dinăuntru ele nimicesc această convenție a lor turburată. De aceea rolul în genere nemulțumit al frumuseței, ea intră armonică într-o lume turburată, în care elementele și organismul săn în vecinică luptă. Ea este cristalizarea durerilor din mijlocul căror a răsărit, o armonie de ordine su-

perioară, dar nu-ncetează de-a conține în ea elementele din care s-a născut“.

Prin intermediul sonorului, se sugerează larga potențialitate umană, în adîncurile personalității aflîndu-se latențe care sănt trezite sau nu la manifestare de jocul împrejurărilor. Astfel, bâtrînul întelept care expune teoria lui Archaeus afirmă că omul este asemănător unei viori care scoate sunete diferite, atinsă fiind pe corzi și în locuri diferite, iar maestrul Ruben, în discuția cu călugărul Dan îl compară cu „o vioară în care sănt închise toate cîntările“, ele trebuind numai să fie „trezite de o mînă măiastră.“ Dorința lui Dionis-Dan de adezlega proverbul arab de pe dorma selenară e asemănătă cu străduința nechibzuită de a scoate din aramă sunetul aurului, deoarece ceea ce nu există în adînc nu poate nici să ajungă la lumină.

Un mediu ostil poate distruge atât armonia interiorului cît și pe cea din exterior — reflex al celei dintîi.

Dificultatea de a surprinde, din exterior, cu o privire superficială, esența unei personalități este comentată de Nour : «Crezi tu or toate sufletele de pigmei ce mă-nconjur — cred ei oare că mă cunosc ? Ei văd niște membre de om, fiecare-și creiește cîte-un interior cum îi place pentru acest biped îmbrăcat în negru și omul lor e gata. „E un nebun“, zice cutare. „E fantast“, zice cutare. „Așa, vrea să treacă drept original“, zice un al treilea — și toate aceste individualități croite pe sama mea, atribuite mie, nu au a împărți cu mine nimic. Eu sănt ce sănt, destul că sănt altceva decît ceea ce cred ei. Lauda lor nu mă lingușește, pentru că ei laudă o individualitate care nu-i identică cu a mea — batjocura lor nu m-atinge, pentru că ei batjocuresc un individ pe care eu nu-l cunosc . . .» (*Geniu pustiu*).

Pe de altă parte, însă, naturile comune și consecvente, cum este Castelmare, de pildă, sănt mai ușor de depistat de către un ascuțit spirit de observație, din lucrurile cele mai mărunte — tragederea clopoțelului la poartă sau din pașii regulați, apăsați, severi.

Ne gîndim la dificultatea de a capta esența personală a poetului, văzut, rînd pe rînd, „vesel și trist“ ; „maniac și depresiv“ ; „exclusivist, intransigent, iritabil și solitar“, un „amestec straniu de sfială și trufie“, „pornit spre excese“, dar nu mai puțin „om cu desăvîrșire cumpătat . . . cîteodată chiar pornit spre ascheză . . .“ ; „natură nervoasă, împătimită, vulcanică . . . și care, în explozia ce a făcut, a aruncat lavă și stînci în jurul lui de a

uimit lumea“, „șuvoi năprasnic“, dar „un pesimist“, Eminescu a ridicat și ridică probleme ce par insolubile“.¹⁰

Nepuțința de a afla rostul ființării în lume :
E scop în viața noastră — vreun scop al mintuirii ? ;
Ai tu vreo țintă-n lume ?

(Mureșanu),

oscilația spirituală între ideea determinismului inevitabil și aparența flexibilității destinice (întrebare ce se permanentizează în absența vreunei soluții) :

Putut-a ca să fie
Și altfel de cum este tot ceea ce există,
Sau e un trebui rece și neînlăturat ?

(Andrei Mureșanu),

intuirea traiectului labirintiform al existenței conferă ursitei, în viziune eminesciană, cel puțin uneori, calitatea paradoxală de fatalitate a hazardului.

În labirintul atitor încercări, pe drumul întortocheat-de-dalic al căutării de sine, în clipa de taină a atingerii centrului și a revelației, izbucnește — din umbră — fiara minoică.

În cumplita încleștare, se stinge luciferina lumină a minții. Răpus de minotaурul interior, Eminescu moare în trup, eternizându-se Operă.

NOTE

În labirintul silvatic

1. Motivul *pădurii* a fost comentat, dintr-o perspectivă diferită, de Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Eminescu — cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976, cap. *Mitul pădurii*).

2. „Castel și pădure se opun deci, castelul simbolizând securitate, ordine omenească, ocrotire, formalul împotriva informalului, imuabilul împotriva „veșnicului schimbător“ (Marcel Brion, *Arta fantastică*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 10).

3. „Cimpul aci semnifică, în opoziție cu *topos-ul apărat*, adăpostitor al pădurii, locul descoperit, neocrotit, amorf, în care omul devine întă ușoară și evidentă a destinului, locul în contingent în care amara condiție umană este presupusă a se desfășura“ (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 41).

⁴ Observații interesante despre funcția acvaticului oglindă prezentă în „înima ascunsă a lumilor“, la Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmogonice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978, p. 159 și urm.

⁵ Și D. Murărașu apropie, prin sens, cuvintele zmeului de episodul din *Metamorfozele lui Ovidiu* (*Comentarii eminesciene*, București, E.P.L., 1967, p. 29).

⁶ „Codrul gîndit de Eminescu în rîndul celor perene din natură (...) este omologat cu *topos-ul sacru*, plin de puteri al patriei, devenind un personaj mitic, un geniu tutelar al acesteia“ (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 47). Elena Tacciu alătură stejarul muntelui și vulturului într-o „triadă a forțelor transcendent“ (*Eminescu, Poezia elementelor*, Eseu asupra imaginației materiale în postumele de tinerețe, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 43). Vezi și Eugen Todoran, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1970, p. 301 și urm. (cap. *Natura, cadrul și sentiment*) ; Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi*, București, Editura Minerva, 1980, p. 106 și urm. (cap. *Nostalgia stării de natură*).

Figuri labirintice

¹ O foarte bună analiză a structurii narrative a nuvelei la Marian Papahagi, *Eros și utopie*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

² Ne îndepărțăm astfel de exegării operei care au preluat sugestia — de suprafață — generoș oferită de text.

³ Cf. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1943, p. 7.

⁴ Labirintul este natural, cu mai multe răspîntii, deci „poli-odassic“, pentru că „un labirint poate avea sau nu răscruci; cu alte cuvinte se poate ca drumul să fie lung și complicat, fără să prezinte posibilitatea de eroare în parcurgerea sa, dar se poate și ca drumul să impună unele alegeri între mai multe căi. Sub acest aspect putem, aşadar, să clasificăm labirinturile în labirinturi „unicursale“ și „multicursale“, cum a făcut, de ex., Mathews, sau „unicale“ și „multicăi“, ori, în sfîrșit, pentru cei ce iubesc limba greacă „mono-odassice“ sau „poli-odassice“. (Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, Istoria unui mit și a unui simbol, I, București, Editura Meridiane, 1974, p. 59).

⁵ Ne permitem să subliniem, prin dispunerea în pagină a indicațiilor spațiale, semantica enunțurilor citate.

⁶ Potrivit clasificării lui Santarcangeli, descrierea eminesciană ar corespunde structurii unui labirint artificial (construit de om), de formă geometrică, mixt (cu cotituri în unghiuri și curbe), tridimensional — desfășurat pe mai multe planuri: lungime, lățime, înălțime (Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, I, p. 59 și urm.).

⁷ Semantica fragmentului ne trezește îndoielii asupra corectitudinii punctuației: pentru că numai prin înlăturarea punctelor de suspensie din finalul versului: „Ca niște mări de-a notul...“ strofa dobîndește un limpide înțeles — *nu* luminile îl înconjoară, ca niște mări, *de-a notul (înotind)*, ci, fiindcă (*cum=fiindcă*) luminile izvorind îl înconjoară ca niște mări, „*de-a notul / El zboară, gînd purtat de dor / Pîn' pieră totul, totul*“; *de-a notul* ar putea fi astfel interpretat ca un determinant al lui *zboară*, într-o paradoxală reprezentare a zborului-înot prin mările astrale.

⁸ „desenul labirintic este legat în mod conceptual în afara de spirală și noțiunea de nod și impletire“ (Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, II, p. 12); Leonardo da Vinci „în ciudatele lui studii labirintice, inițiază un experiment plin de urmări și un joc abstract de impletituri“ (Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973, p. 172).

Sub semnul arderii

¹ „Omul visind înaintea căminului său“, consideră Gaston Bachelard, „este omul profunzimilor și omul unei deveniri“ (*La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 93).

² Ne amintim de formularea bachelardiană „L'amour n'est qu'un feu à transmettre“ (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 48).

În căutarea sensului : Cartea lumii

¹ Privitor la bibliotecile scriitorului, vezi V. Vintilăescu, *Eminescu și literatura înaintașilor*, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 23 și urm.

² Trimiteri la topos-ul *cartea naturii*, la Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Editura Univers, 1970, p. 353 și urm.

³ Referiri interesante la simbolica hieroglificii în literatură, pictură, la Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 243 și urm.

Sub vraja rostirii

¹ Cf. Herbert Read, *Imagine și idee*, București, Editura Univers, 1970, p. 110. Și Hegel consideră că „timbrul și volumul vocii, ca determinație individuală a vorbirii (...) sint expresia interiorului” (George Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei, 1965, p. 178).

² „...realitate poetică completă”, ea avind „un corp, un suflet, o voce”, conform opiniei bachelardiene (*L'Eau et les rêves*, Paris, 1971, p. 22).

Embleme ale creativității

¹ Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 233. Vezi și Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, București, Editura Cărtea Românească, 1978, p. 32 și urm.

² Cf. Herbert Read, *Originile formei în artă*, București, Editura Univers, 1971, p. 74.

³ Ne amintim de afirmația, plină de semnificații, a lui Malraux: „Portretul unei femei pe care o iubim ne împinge la desene — iar modelul la sărut; — vocația artistică nu se naște din emoția simțită în fața unui spectacol, ci în fața unei puteri (...) ca și pictorul, scriitorul nu este copistul lumii, ci rivalul ei” (André Malraux, *Omul precar și literatura*, București, Editura Univers, 1980, p. 118).

⁴ Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, E.P.L.U., 1969, p. 154.

⁵ Fernand Baldensperger, *Literatura. Creăție, succes, durată*, București, Editura Univers, 1974, p. 47.

⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

⁷ E. Lovinescu, *Scrieri, 2, Memorii*, București, Editura Minerva, 1970, p. 370.

⁸ Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 122.

⁹ Ibidem, p. 118. Vezi și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 253 și urm. Cf. și Eugen Dorcescu, *op. cit.*, p. 30.

Între poezie și proză sau obsesia ritmului

¹ G. Călinescu, *Opere*, 12, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, București, Editura Minerva, 1969, p. 260.

² Mihai Eminescu, *Opere*, V, Poezii postume, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei, 1958, p. 67. D. Murărașu a consemnat asemănarea peisajului lunar din *Dacă treci rîul Selenei, Miradoniz și Sărmanul Dionis*.

³ Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, Proza literară, București, Editura Academiei, 1977, p. 398.

⁴ G. Călinescu, *Opere*, 12, *Opera lui Eminescu*, 1, p. 168. Paralelismul este consemnat și de D. Murărașu.

⁵ Cf. Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, p. 394. și D. Murărașu a semnalat elemente comune ale poeziei cu un fragment din *Geniu pustiu*.

⁶ Cf. Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, p. 385 și 387.

⁷ Ibidem, p. 389.

⁸ Ibidem, p. 389.

⁹ G. Călinescu afirma că este un trop des la poet *aer de aur*. Pentru imaginea sonoră (rima îndeosebi), cf. și Mihai Eminescu, *Dicționar de rime*, București, Editura Albatros, 1976; Olimpia Berca, *Dicționar istoric de rime*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 etc.

În dedalul interiorității

¹ Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, București, E.P.L.U., 1969, p. 20.

² Nour ar fi luat astfel contact cu una din posibilitățile „pe care destinul n-a știut să le utilizeze“, potrivit spusei bachelardiene (*La Poétique de la réverie*, Paris, PUF, 1971, p. 88).

³ Cf. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 181.

⁴ „Imaginea speculară este un perfect simbol al alienației“, consideră Gérard Genette (*Figures*, I, *Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 22).

⁵ Situația se încadrează în cazul *fantasticului pur*, „timp al incertitudinii“, potrivit formulării lui Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29).

⁶ „În deformanta oglindă dedalică lumea apare ca o absurditate“ (Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 298).

⁷ Russu-Şirianu, apud Ion Nica, *Mihai Eminescu, Structura somato-psihică*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 168.

⁸ Textele sint citate apud Ion Nica, *Eminescu, Structura somato-psihică*, p. 54, 60 și 61. Iononim G. Baritiu l-a cunoscut pe Eminescu la Sibiu, în primăvara anului 1865 sau 1866; reconstituirea sa datează din 1894. Caragiale l-a întîlnit pe poet la București, în 1868—69, iar articolul

Ironie cuprindând descrierea fizionomiei sale e publicat în 1890; Slavici îl cunoaște la Viena în 1869, iar portretul îl publică în 1924. A. Demetrescu îl întâlnește în perioada berlineză și reconstituirea sa datează din 1903 (cf. op. cit.).

⁹ Nu neapărat proiecțile a autorului în personajele sale, ci și jocul destinului care l-a marcat pe poet prin frumusețe (devenit pentru noi, prin imaginea din tinerețe, prototip al visătorului romantic) deslușim în aceste asemănări.

¹⁰ Apud Ion Nica, op. cit., p. 58.

CUPRINS

LA EDITURA FACLA
AU MAI APĂRUT :

Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE

Traian Liviu Birăescu
CĂILE ESEULUI

Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE

Livius Ciocârlie
ESEURI CRITICE

Radu Enescu
AB URBE CONDITA

Ivan Evseev
SIMBOLURI FOLCLORICE

Şerban Foarţă
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU

Felicia Giurgiu
MOTIVE ȘI STRUCTURI
POETICE

Alexandra Indriș
POLIFONIA PERSOANEI

Andrei A. Lillin
MITUL MARELUI VİNĂTOR

Iulian Negrilă
ÎNSEMNĂRI DESPRE SCRITORI

Marian Odangiu
ROMANUL POLITIC

Adrian Dinu Rachieru
VOCAȚIA SINTEZEI

Alexandru Ruja
VALORI LIRICE ACTUALE

Eugen Todoran
LUCIAN BLAGA — MITUL POETIC, I—II

Virgil Vintilăescu
SECVENTE LITERARE

Redactor : EUGEN DORCESCU
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 17.8.1988

Apărut 1988

Coli tipar : 11,5

Tiparul executat la
Intreprinderea Poligrafică „Banat”
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Comanda nr. 53

